

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL**

**LA REPRÉSENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE LA DIVERSITÉ  
SEXUELLE : UNE ANALYSE DES LONGS MÉTRAGES QUÉBÉCOIS  
CONTEMPORAINS**

**MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE**

**PAR  
JEAN-FRANÇOIS BOUTIN**

**FÉVRIER 2016**

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je désire tout d'abord remercier ma directrice de mémoire, Mme Janik Bastien-Charlebois, professeure au Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal, pour sa disponibilité, son optimisme inébranlable, sa curiosité intellectuelle, ses encouragements ainsi que pour ses conseils qui ont grandement contribué à mener à terme cette longue aventure. Son encadrement constant, tout au long de mes recherches et de la rédaction de ce mémoire, m'a permis de mener ce projet à bon port, et ce, sans m'égarer trop fréquemment.

Je voudrais également remercier le Département de sociologie de l'UQAM ainsi que ses employés pour leurs compétences et leur très grande efficacité. D'ailleurs, j'en profite pour remercier tous les enseignants qui m'ont aidé à devenir la personne que je suis aujourd'hui, et plus particulièrement ceux du Département de sociologie de l'UQO et de l'UQAM. Je suis aussi reconnaissant envers la professeure Anouk Bélanger qui a accepté de faire partie de mon jury. De plus, j'aimerais exprimer ma gratitude envers le professeur Thomas Waugh pour avoir pris le temps de me rencontrer et pour ses précieuses suggestions. Un énorme merci à l'audiovidéothèque de l'UQAM pour m'avoir donné l'opportunité d'accéder à de nombreux films, tristement, difficiles à obtenir.

Merci également à Line et Roger pour leurs diverses formes de soutien. Je tiens aussi à remercier Gabrielle Cunningham-Allard pour son aide précieuse, pour son amitié, pour sa confiance et pour sa grande attention aux détails. Je veux également remercier Raphaël Proulx-Paquette pour son aide et son amitié de longue date.

Enfin, merci aux créateurs de films LGBT et queer du Québec d'avoir créé des œuvres dont nous avons grandement besoin.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	VII
INTRODUCTION	
CINÉMA ET DIVERSITÉ SEXUELLE .....	1
LA QUESTION SPÉCIFIQUE ET LES SOUS-QUESTIONS DE RECHERCHE.....	6
CHAPITRE I	
ÉTAT DES REGARDS SUR LES FILMS DE FICTION LGBT ET QUEER.....	8
1.1 Le cinéma populaire.....	8
1.2 Le cinéma offrant un point de vue gai et lesbien ( <i>standpoint</i> ).....	12
1.3 Le nouveau cinéma queer .....	15
1.4 Les angles d'approche du cinéma québécois relativement à la thématique de la diversité sexuelle.....	20
1.4.1 La question nationale .....	20
1.4.2 La fédérastrophobie .....	21
1.4.3 La romance familiale.....	23
CHAPITRE II	
LE CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL.....	26
2.1 La théorie queer .....	26
2.1.1 Postulats de base de la théorie queer et signification du terme queer .....	28
2.1.2 Michel Foucault et Judith Butler .....	31
2.1.3 La résistance théorique à l'essentialisme et la fluidité de l'identité.....	34
2.1.4 Une théorie à l'encontre de la normalité .....	37
2.2 Le concept d'hétéronormativité .....	38
2.3.1 Les technologies du genre .....	40
2.3.2 La sexopolitique .....	43
2.4 Le nouveau cinéma queer en tant que concept.....	46
2.4.1 Deux approches principales en matière de cinéma queer .....	46

2.4.2 La mort du <i>nouveau cinéma queer</i> ou une nouvelle ère pour le cinéma queer .....	48
<b>CHAPITRE III</b>	
<b>LA MÉTHODE PRÉCONISÉE.....</b>	<b>53</b>
3.1 L'approche discursive de Hall .....	55
3.1.1 Le sens, la représentation, le langage, les signes et la connaissance.....	55
3.2 Le choix du corpus .....	58
3.3 Méthode d'analyse, grille de codage et interprétation .....	60
<b>CHAPITRE IV</b>	
<b>DESCRIPTION DES ŒUVRES ANALYSÉES .....</b>	<b>66</b>
4.1 Lost and Delirious (2001) .....	66
4.2 Saved by the Belles (2003) .....	68
4.3 Mambo Italiano (2003) .....	69
4.4 C.R.A.Z.Y. (2005).....	70
4.5 Amnesia : The James Brighton Enigma (2005).....	71
4.6 Les amours imaginaires (2010).....	72
4.7 Laurence Anyways (2012).....	74
4.8 Sarah préfère la course (2013) .....	75
4.9 Vic + Flo ont vu un ours (2013).....	76
<b>CHAPITRE V</b>	
<b>ANALYSE DES ŒUVRES .....</b>	<b>78</b>
5.1 La fluidité de l'orientation sexuelle .....	78
5.1.1 Œuvre présentant l'orientation sexuelle de façon fixe .....	79
5.1.2 Œuvres présentant l'identité personnelle de façon fluide et l'orientation sexuelle de façon fixe.....	81
5.1.3 Le contournement, le rejet ou la subversion des catégories identitaires comme moyen de décentrer l'orientation sexuelle.....	84
5.1.4 Autres tactiques afin de décentrer l'orientation sexuelle .....	88
5.2 La fluidité du genre .....	92
5.2.1 Œuvres présentant les genres selon un modèle binaire et dichotomique ...	93
5.2.2 Œuvres déconstruisant la binarité du genre.....	94
5.2.3 Le miroir comme symbole de la fluidité identitaire .....	101

5.3 La critique de l'hétéronormativité.....	103
5.3.1 Œuvres offrant une critique restreinte de l'hétéronormativité .....	103
5.3.2 Œuvres proposant une critique tempérée de l'hétéronormativité.....	111
5.3.3 Œuvres proposant une critique virulente de l'hétéronormativité .....	117
5.4 La présence de personnages non-hétérosexuels déviants.....	128
5.5 L'approche provocatrice .....	132
5.6 Vue globale sur les œuvres du corpus.....	136
CONCLUSION .....	139
ANNEXE A .....	144
RÉFÉRENCES.....	146
INDEX DES FILMS CITES .....	153

## RÉSUMÉ

Cette étude a comme principal objectif de qualifier le cinéma québécois contemporain de fiction qui aborde la thématique de la diversité sexuelle. Ensuite, elle tente de déterminer si le *nouveau cinéma queer* (New Queer Cinema) est présent dans la cinématographie québécoise contemporaine. Pour ce faire, nous avons analysé, par l'entremise d'une analyse de contenu qui s'inspire de l'analyse discursive, neuf œuvres québécoises de fiction réalisées entre 2000 à 2014. Ainsi, notre analyse tente, d'une part, de mettre en lumière la façon dont la diversité sexuelle est mise en scène au Québec et, d'autre part, de définir si les œuvres de notre corpus peuvent être envisagées comme des films appartenant au *nouveau cinéma queer* et, donc, des productions inspirées par la théorie queer. La littérature sur la théorie queer et celle sur le *nouveau cinéma queer* nous ont permis de construire une grille d'analyse qui a facilité la qualification du discours cinématographique québécois en matière de non-hétérosexualité.

Notre analyse visait à dévoiler si les œuvres de notre corpus abordaient les cinq aspects du *nouveau cinéma queer* suivants : la fluidité de l'orientation sexuelle, la fluidité du genre, la critique de l'hétéronormativité, la présence de personnages non-hétérosexuels déviants et l'approche provocatrice. Nous avons révélé que les œuvres de notre corpus se déclinent en trois genres cinématographiques : le cinéma populaire, le cinéma *standpoint* et le *nouveau cinéma queer*. Toutefois, la majorité de ces films sont des œuvres hybrides qui fusionnent deux genres cinématographiques. Par ailleurs, notre analyse a permis de révéler que le traitement cinématographique québécois de la diversité sexuelle est, contrairement au cinéma anglo-saxon, caractérisé par une absence de volonté de provocation. Bien que la majorité des films de notre corpus présentent des aspects du *nouveau cinéma queer* (la fluidité de l'orientation sexuelle, la fluidité du genre et la critique de l'hétéronormativité), ils n'adoptent cependant que très rarement le caractère provocateur propre à ce cinéma. En fait, les films de notre corpus tendent à afficher une attitude réservée envers la sexualité, à évoquer timidement l'homosexualité masculine, à éviter de mettre en image la nudité masculine, à comporter peu de personnages déviants et à valoriser la sexualité vanille.

Mots-clés : cinéma québécois, diversité sexuelle, cinéma queer, nouveau cinéma queer, théorie queer, représentation cinématographique, approche discursive, hétéronormativité.



## INTRODUCTION

### CINÉMA ET DIVERSITÉ SEXUELLE

Au sein de la littérature portant sur le cinéma de fiction anglo-saxon et états-unien qui traite des thématiques de la diversité sexuelle<sup>1</sup>, certains auteurs (Dean, 2007; Flaherty, 2010) divisent cette agglomération de films en trois catégories : le cinéma populaire, le cinéma *standpoint* et le *nouveau cinéma queer*. Le cinéma populaire contemporain qui aborde la thématique de la diversité sexuelle est principalement caractérisé par la tendance à la normalisation des personnages non-hétérosexuels, par la représentation de personnages à l'orientation sexuelle centrée, par l'absence de sous-cultures gaies et lesbiennes et par la valorisation des normes hétérosexuelles. Pour sa part, le cinéma *standpoint* est un type de production cinématographique indépendant qui présente le point de vue des gais et lesbiennes et qui a comme public cible les communautés homosexuelles. Ce cinéma est caractérisé par la présence de sous-cultures homosexuelles, par une représentation centrée et essentialiste de l'orientation sexuelle et par une critique de l'homophobie. Enfin, le *nouveau cinéma queer*, qui est un cinéma indépendant et engagé, tend à présenter une vision fluide et décentrée de l'orientation sexuelle, à exposer le genre de façon fluide, à proposer une critique de l'hétéronormativité, à mettre en scène des personnages déviants et à

---

<sup>1</sup> Le terme *diversité sexuelle* ou *diversité des sexualités et des genres* peut se définir de la façon suivante: «un terme parapluie qui désigne des individus qui s'identifient comme lesbienne, gai, bisexuel, bispiriteuel, transsexuel, transgenre, intersexuel [le terme intersexe est plus approprié dans un contexte francophone], queer (LGBTTTIQ), ou en termes non-conformistes, ou qui ont des relations sexuelles avec des personnes de même sexe sans déclarer d'identité spécifique» (Équipe de recherche Sexualités et Genres: vulnérabilité résilience, 2010, Objectifs, paragr. 3).

adopter une approche provocatrice. Il s'agit de trois concepts, moments et mouvements cinématographiques qui se succèdent dans leur naissance, mais qui se superposent dans leur existence<sup>2</sup>.

En fait, cette typologie, qui reprend les concepts de *Gay Standpoint Films* de Seidman (2002, p. 145) et de *New Queer Cinema* de Rich (1992), fut développée par Dean (2007) afin de définir et d'analyser un ensemble de films portant sur la non-hétérosexualité. Toutefois, dans la littérature qui se penche sur le cinéma québécois qui aborde le thème de la diversité sexuelle, le concept/terme de *nouveau cinéma queer* n'est qu'exceptionnellement employé. Effectivement, au Québec, les auteurs ont tendance à parler de cinéma queer pour désigner tout film qui touche à la non-hétérosexualité, et ce, en faisant parfois distinction entre le cinéma populaire et le cinéma queer indépendant<sup>3</sup>. Pourtant, la typologie développée par Dean peut permettre de comprendre plus en profondeur le cinéma québécois qui touche au thème de la diversité sexuelle. En effet, la distinction entre ces trois types de production cinématographique, qui renvoient à diverses façons présenter la non-hétérosexualité et les défis rencontrés par les diversités sexuelles, offre l'opportunité de voir cet ensemble de films sous un nouveau jour.

Au Québec, les films de fiction qui abordent les thématiques de l'homosexualité et de la diversité sexuelle représentent une partie infime d'une production cinématographique déjà peu abondante. Même si davantage de films québécois ont été produits lors des dernières décennies<sup>4</sup>, bien peu d'entre eux traitent de

---

<sup>2</sup> Un portrait de ces trois manières de présenter la diversité sexuelle au cinéma sera présenté au sein du chapitre 1.

<sup>3</sup> Les articles de Nadeau (2004) et de Vaillancourt (2010) témoignent de cette tendance.

<sup>4</sup> D'après Gabrielle Trépanier-Jobin (2008, p. 13), seulement 43 films québécois auraient pris l'affiche durant la période 1992-1994, alors que 106 films québécois auraient pris l'affiche durant la période 2004-2006.

thématiques reliées à la diversité sexuelle. Toutefois, la dernière décennie fut le théâtre d'une nouveauté : l'incorporation de la thématique de la diversité sexuelle au sein de certaines œuvres québécoises dites populaires telles que *C.R.A.Z.Y.* (2005) de Jean-Marc Vallée, *Mambo Italiano* (2003) d'Émile Gaudreault et *Lost and Delirious* (2001) de Léa Pool.

Si plusieurs auteurs (Marshall, 2001 ; Cornellier, 2004 ; Nadeau, 2008) ont souligné que la thématique de la diversité sexuelle dans le cinéma québécois était généralement abordée sous le prisme de l'identité nationale et de la famille<sup>5</sup>, la question de l'influence de la théorie queer sur ce cinéma ne fut guère exploitée. Certains auteurs (Nadeau, 2004 ; Waugh, 2006 ; Vaillancourt, 2008 ; Cairn, 2011) parlent donc d'un cinéma québécois queer, mais ceux-ci entendent par ce terme un cinéma qui aborde la thématique de la diversité sexuelle, et ce, sans faire de réelles distinctions entre les genres cinématographiques, définis par la typologie de Dean (2007), qui traitent de la diversité sexuelle. À cet égard, l'auteure Lucille Cairns (2011, p. 114) envisage *Lost and Delirious* (2001), film québécois-canadien tourné en langue anglaise par Léa Pool, comme un produit culturel queer; cependant, elle relie le film à la théorie queer et non au *nouveau cinéma queer*. De surcroît, Cairns (p. 113) dépeint *Lost and Delirious* comme un film au style populiste qui offre une vision édulcorée du lesbianisme, ce qui semble être antinomique au mouvement cinématographique du *nouveau cinéma queer*. Fisher (2011, p. 250), pour sa part, croit que la nouvelle visibilité de la non-hétérosexualité au sein du cinéma québécois laisse dans l'invisibilité les questions relatives au genre et aux pratiques sexuelles, en plus d'accorder bien peu de place à la multitude queer et à la diversité sexuelle. Par conséquent, les œuvres québécoises aborderaient principalement la diversité sexuelle sous l'angle de la fable d'apprentissage (Fisher, 2011, p. 250).

---

<sup>5</sup> Un exposé sur les angles d'approche du cinéma québécois en matière de diversité sexuelle est disponible au sein de notre premier chapitre.

À vrai dire, à l'exception de Marshall (2001), très peu d'auteurs se sont interrogés sur l'appropriation (ou sur le rejet) des thématiques du *nouveau cinéma queer* par le cinéma québécois. Dans le livre *Quebec National Cinema*, Marshall (p. 128) prétend que *Pouvoir intime* (1986), réalisé par Yves Simoneau, serait le seul film québécois qui se rapproche un tant soit peu du *New Queer Cinema* et d'une méditation queer sur le genre, la sexualité et la nation; *Pouvoir intime* (1986) est un thriller qui tourne autour d'un vol qui ne se déroule pas comme prévu. Cependant, l'analyse de la diversité sexuelle au sein du cinéma québécois de Marshall ne comprend aucun film produit après 1992.

Dans ces conditions, il semble important de se demander si l'absence d'analyse à propos des affinités entre le *nouveau cinéma queer* et le cinéma québécois résulte d'un désintérêt des créateurs québécois envers la théorie queer ou s'il s'agit simplement d'une piste peu explorée par la littérature scientifique. En vérité, ce passage d'un entretien du magazine *24 images* avec Léa Pool (2001) nous laisse croire que cette réalisatrice pose un regard sur l'identité et sur la sexualité qui est en concordance avec les postulats de la théorie queer : « j'ai une réaction épidermique dès que l'on essaie de m'encarcaner, de m'identifier, par rapport à la sexualité, . . . je me sens un être complexe et je revendique cette complexité » (p. 18). Effectivement, le parallèle entre la théorie queer, avec sa résistance envers la catégorisation et la fixité identitaire, et la vision de Léa Pool (2001) par rapport à l'orientation sexuelle est assez évident. Cependant, la présence de créateurs dans le milieu cinématographique québécois qui envisagent la sexualité selon un cadre d'analyse rappelant la théorie queer n'est pas garante d'une production cinématographique du type *nouveau cinéma queer*. Nous cherchons donc à savoir si le cinéma québécois contemporain de fiction qui aborde la thématique de la diversité sexuelle est composé des trois types contenus dans la typologie de Dean (2007), soit le cinéma populaire, le cinéma *standpoint* et le *nouveau cinéma queer*. Certes, la littérature existante sur le cinéma québécois qui touche au thème de la diversité sexuelle semble suggérer que le

cinéma populaire et le cinéma *standpoint* sont des types cinématographiques pratiqués par les cinéastes québécois. Toutefois, l'existence du *nouveau cinéma queer* dans l'univers cinématographique québécois contemporain n'a pas encore été démontrée.

## LA QUESTION SPÉCIFIQUE ET LES SOUS-QUESTIONS DE RECHERCHE

Notre question spécifique de recherche est donc la suivante : à la lumière de la typologie de Dean (2007), comment peut-on qualifier le cinéma québécois contemporain de fiction qui aborde la thématique de la diversité sexuelle? Cette question peut être développée en deux sous-questions. D'abord, le type de cinéma nommé le *nouveau cinéma queer* est-il présent au sein des productions cinématographiques québécoises? Ensuite, la production cinématographique québécoise qui traite de la diversité sexuelle renvoie-t-elle à un discours hétéronormatif ou à un discours queer?

Par cinéma québécois contemporain de fiction, nous entendons toute œuvre produite au Québec entre 2000 et 2014, alors que dans un contexte cinématographique, la diversité sexuelle s'étend, selon notre conception, à tout film qui traite de sexualité non-hétérosexuelle. Par ailleurs, par *nouveau cinéma queer*, nous entendons un type de cinéma qui aborde la thématique de la diversité sexuelle avec une volonté de présenter l'orientation sexuelle et le genre de façon fluide, de remettre en question les normes hétérosexuelles, de mettre en scène des personnages non-hétérosexuels déviants ainsi que d'adopter une approche provocatrice. Par présent, nous voulons dire qu'au moins un des films de notre corpus expose la thématique de la diversité sexuelle de façon à correspondre avec au moins quatre des cinq catégories thématiques du *nouveau cinéma queer* incluses dans notre grille d'analyse (voir annexe 1). Enfin, par discours hétéronormatif, nous voulons dire un discours qui

présente les normes de l'hétérosexualité (binarité du genre et du sexe, monogamie hétérosexuelle, sexualité vanille, etc.) comme allant de soi, comme étant naturelles, alors que par discours queer, nous entendons un discours qui est influencé par la théorie queer (voir chapitre 2).

## CHAPITRE I

### ÉTAT DES REGARDS SUR LES FILMS DE FICTION LGBT ET QUEER

#### 1.1 Le cinéma populaire

D'abord, le premier type de film présent au sein de la typologie de Dean (2007) est celui du cinéma populaire. Bien que les représentations cinématographiques de la non-hétérosexualité au sein du cinéma populaire, avec à l'avant-plan celles provenant d'Hollywood, aient fluctué avec les époques, il est généralement admis que ce cinéma fut historiquement marqué par une non-hétérosexualité étant soit invisible, soit suggérée par des sous-entendus, soit dépeinte par l'entremise de stéréotypes virulents<sup>6</sup> (Russo, 1987 ; Dyer, 1993 ; Blidon, 2006 ; Dean, 2007). Même avec l'abandon du code Hays<sup>7</sup> en 1966, la diversité sexuelle au sein du cinéma populaire hollywoodien ne fut guère illustrée de façon plus positive; les personnages non-hétérosexuels des années 1970 et 1980 furent principalement brossés comme des victimes de maladies mentales, des déviants ou des êtres fondamentalement pathologiques (Dean, 2007, p. 364; Blidon, 2006, p. 265). Ces représentations proviendraient, en partie, des sciences

---

<sup>6</sup> Voir le livre de Dyer *The Matter of Images: Essays on representations* (1993) dans lequel il attribue quatre rôles au stéréotype: un processus de classement, un raccourci, une référence au monde et une expression de nos valeurs et croyances. Pour Dyer, le stéréotype a une fonction hégémonique, il est le reflet d'une idéologie particulière et il est l'expression des croyances sociales dominantes.

<sup>7</sup> Le code Hays, connu aussi sous le nom de Production code, entra en vigueur en 1934 et fut mis sur pied par Will H. Hays; ce dernier établit des lignes directrices strictes concernant le contenu des films afin de censurer toutes représentations de violence ou de sexualité jugées trop explicites (Dean, 2007, p. 328). Le code Hays ne fut aboli qu'en 1966, et ce, pour être remplacé par un code, le Motion Picture Code and Rating Program, offrant des lignes directrices aux cinémas et aux parents plutôt qu'aux réalisateurs (Dean, 2007, p. 382).



hétéronormatives (médecine, psychologie, criminologie, biologie) qui ont tendance à définir la non-hétérosexualité selon un schème de désordre pathologique associant maladie, déviance et différence (Nadeau, 1997, p. 116).

La diversité sexuelle est toutefois plus visible et représentée de façon moins négative au sein du cinéma populaire contemporain, sans toutefois se dégager entièrement des représentations caricaturales et stéréotypées<sup>8</sup>. Si les stéréotypes de la non-hétérosexualité ont toujours été présents d'une manière ou d'une autre au sein du cinéma populaire, la caractéristique qui distingue les productions contemporaines de celles d'autrefois est la tendance à la normalisation des personnages non-hétérosexuels. Autrement dit, les représentations de personnages non-hétérosexuels normaux et vertueux dans le cinéma populaire se font de plus en plus fréquentes. Le film *Philadelphia* (1993) est généralement reconnu comme l'archétype du film normalisant et comme un moment décisif dans les représentations de l'homosexualité au sein du cinéma grand public<sup>9</sup> (Dean, 2007, p. 367). Le terme *normalisation* prend ici trois sens, soit celui de rendre normal, celui de soumettre à une norme (celle de l'hétérosexualité) et celui de prendre le désir sexuel comme élément central de la constitution de soi (Dean, 2007, p. 367).

Ces films dits normalisants tendent à renforcer certaines caractéristiques des personnages non-hétérosexuels afin de rendre leur sexualité acceptable et normale; ainsi, ces personnages sont représentés d'une façon hyper-idéalisée dans la majorité

---

<sup>8</sup> Blidon (2006) perçoit trois figures principales de la diversité sexuelle dans le cinéma populaire : l'homosexuel repoussoir, le travesti et la lesbienne fantasmée. La première figure, qui est définie de façon fixe et durable par son homosexualité, aurait deux variantes : l'homosexuel pervers suscitant la crainte ainsi que la suspicion et l'homosexuel malheureux inspirant la pitié (p. 265). La seconde figure aurait comme fonction de réaffirmer par antithèse un certain idéal-type masculin (p. 269). Enfin, la troisième figure, qui est somme toute plus contemporaine, serait un fantasme masculin qui apporterait une dimension érotique à un film (p. 267).

<sup>9</sup> Le terme *grand public* signifie qui s'adresse à l'ensemble du public, ce qui inclut normalement la famille. Ainsi, les films populaires sont généralement produits afin d'obtenir un classement (G, PG, PG-13) qui permet à tous les membres de la famille d'accéder à la salle de projection.

des aspects de leur identité qui n'ont pas de liens avec la sexualité (Dean, 2007, p. 367). Si les personnages non-hétérosexuels du cinéma populaire des années 1970-80 étaient généralement pathologiques, ceux des décennies suivantes sont, pour leur part, majoritairement dépeints comme des citoyens modèles, travailleurs, patriotiques et capitalistes qui vivent au sein d'une relation quasi maritale caractérisée par une vie sexuelle ordinaire (Dean, 2007, p. 368). De plus, ces personnages ont généralement un genre qui est en *concordance* avec leur sexe. Au premier abord, cette tendance cinématographique semble offrir une représentation considérablement plus respectueuse des non-hétérosexuels que celle produite lors des décennies précédentes, en ce sens qu'ici les personnes appartenant à la diversité sexuelle sont représentées comme des individus normaux qui ont droit au respect et à la tolérance (Dean, 2007, p. 366).

Néanmoins, l'insistance sur la normalité des personnages non-hétérosexuels instaure de nouvelles frontières excluant les homosexuel(le)s qui ne correspondent pas à ce modèle. De plus, comme le précise Dean (2007), «this shift in depiction . . . follows the dominant logic of normative heterosexuality that makes homosexuality into a minority identity while maintaining heterosexuality as the normative identity of the majority» (p. 366). Ces personnages non-hétérosexuels ont une orientation sexuelle centrée, c'est-à-dire qu'ils sont présentés selon une logique majoritaire/minoritaire qui confine le désir homosexuel à un groupe d'individus mutuellement exclusif et présumé uniforme (Dean, 2007, p. 368). Ainsi, ces œuvres présentent une conception essentialiste et fixe de l'identité gaie ainsi que de l'identité hétérosexuelle; d'ailleurs, les personnages s'auto-identifient par ces catégories identitaires.

Ces productions cinématographiques viseraient à dévoiler à la majorité hétérosexuelle certaines dimensions inconnues de la culture homosexuelle, l'inconnu se présenterait *in fine* comme une culture identique (Nadeau, 1997, p. 122). En fait, les films normalisants visent moins un public non-hétérosexuel jugé comme déjà conquis

qu'un public hétérosexuel; ils exploitent normalement une représentation de la diversité sexuelle qui permet à la majorité hétérosexuelle de s'y reconnaître (Nadeau, 1997, p. 122).

En ce qui concerne les sous-cultures et les communautés homosexuelles, le cinéma populaire évite habituellement leurs représentations, et ce, par crainte que le grand public ne se sente aliéné par ces collectivités étrangères. Isoler le personnage gai ou lesbien d'une sous-culture homosexuelle plus large rend celui-ci plus familier aux yeux du spectateur non-homosexuel et permet au film de ne pas présenter d'images qui pourraient mettre au défi les normes sociales hétérosexuelles ou bien contester les conventions sexuelles de genre (Dean, 2007, p. 368). La mise en scène de sous-cultures homosexuelles défierait et minerait la norme de l'hétérosexualité en refusant de présenter celle-ci comme seule façon légitime et désirable de vivre sa sexualité. Au sein de ces films, l'hétérosexualité est dominante et n'est nullement contestée; l'hétérosexualité est perçue comme le désir ou l'orientation sexuelle de la majorité (Dean, 2007, p. 368). Ainsi, le personnage non-hétérosexuel se retrouve dans des milieux presque exclusivement hétérosexuels où il fait figure d'altérité et de minorité désirant s'intégrer. Par ailleurs, les personnages non-hétérosexuels de ces productions reproduisent les normes hétérosexuelles (mariage, relation duale, etc.) et les conventions de genre afin d'être acceptés par le milieu hétérosexuel dans lequel ils évoluent et par le public hétérosexuel. Bien que ces films s'affichent ouvertement comme des critiques de l'homophobie, ils n'offrent toutefois pas réellement de critiques de l'hétéronormativité<sup>10</sup>, renforçant même généralement son statut.

---

<sup>10</sup>Bien qu'aucune définition de ce concept ne fasse l'unanimité, nous proposons celle de Chamberland et Thérioux-Séguin (2009). Pour ces auteurs, l'hétéronormativité est « un modèle productif qui incite, par les mécanismes de la structure sociale, à concevoir qu'un seul type de relation de couple est possible, soit l'hétérosexualité, et ainsi, forclure les identités de genre dans l'unique binôme homme/femme » (Chamberland et Thérioux-Séguin, 2009, paragr. 2).

Le cinéma populaire, parfois nommé cinéma commercial, offre généralement des représentations de la diversité sexuelle somme toute inoffensives, car il est destiné au grand public. De plus, ce cinéma évite tout discours trop controversé, car il se veut avant tout rassembleur. Comme le rappelle Annie Goldmann (1976, p. 73), en général, lorsqu'un film commercial ose traiter de certaines thématiques délicates, c'est que le spectateur est déjà prêt à les accueillir, qu'une évolution des mœurs s'est produite antérieurement. Il faut se rappeler que les studios qui produisent les films commerciaux sont généralement plus soucieux de rentabiliser les investissements qui ont été placés dans un film que de défier les opinions et les valeurs présentes au sein de la société. Il est donc plus prudent, selon une rationalité commerciale, de reproduire des valeurs, des opinions et un discours déjà présents et manifestes au sein des institutions sociales et de la majorité des citoyens. Comme le souligne Goldmann (1976), «les films dits commerciaux sont plus ou moins liés aux structures sociales existantes et à l'idéologie dominante, c'est-à-dire à l'image que la société veut se donner d'elle-même» (p. 73).

Le cinéma populaire fait également preuve d'une pudeur particulière lorsqu'il s'agit de représenter la sexualité non-hétérosexuelle au sein de ses productions. Dans le livre *The Celluloid Closet : Homosexuality in the Movies*, Vito Russo (1987, p. 294) souligne que les rapports sexuels impliquant deux hommes, au sein des productions cinématographiques populaires (*mainstream*), se limitent généralement à l'échange de baisers.

## 1.2 Le cinéma offrant un point de vue gai et lesbien (*standpoint*)

Les films indépendants qui traitent de la diversité sexuelle peuvent, pour leur part, être divisés en deux catégories : les films offrant un point de vue gai et lesbien (*Gay and Lesbian Standpoint Films*), et le nouveau cinéma queer (*New Queer Cinema*)

(Dean, 2007, p. 363). Selon Dean (2007, p. 363), si nous pouvons saisir le cinéma nommé *Gay and Lesbian Standpoint* comme une réponse à un cinéma grand public qui tend à exclure de ses œuvres toutes représentations des sous-cultures homosexuelles, alors le *nouveau cinéma queer* peut être compris comme une réaction vis-à-vis des tendances à centrer et à normaliser l'identité non-hétérosexuelle, et ce, aussi bien dans le cinéma populaire que dans le cinéma offrant l'optique homosexuelle.

Ainsi, le second type de production présenté au sein de la typologie de Dean (2007) est celui des films *standpoint* (*Gay and Lesbian Standpoint Films*). Le cinéma qui offre un point de vue gai et lesbien aurait vu le jour, durant les années 1970 et 1980, lorsque les milieux homosexuels urbains commencèrent à rejeter le cinéma populaire et sa vision de l'homosexualité, ainsi qu'à être plus sensibles aux dimensions politique, sociale et idéologique des représentations cinématographiques (Blidon, 2006 ; Dean, 2007 ; Evans 2009). Ainsi, à cette époque, les communautés homosexuelles envisageaient de plus en plus le cinéma populaire comme une puissance hégémonique ayant un discours à l'antithèse des sous-cultures gaies et lesbiennes (Evans, 2009, p. 41). Comme le souligne Blidon (2006, p. 263-64), en réaction à un cinéma grand public dans lequel ils ne se reconnaissaient pas, certains militants homosexuels ont mis sur pied des festivals identitaires, et ce, dans l'objectif de présenter des films indépendants, destinés à la censure ou rejetés par les diffuseurs, à caractère téméraire, expérimental et ouvertement non-hétérosexuel.

Le terme *standpoint*, qui signifie *point de vue* en français, suggère que ces films présentent la réalité non-hétérosexuelle telle qu'elle est vécue par les gais et lesbiennes, même s'il est difficile de concevoir que ceux-ci partagent une vision commune au sujet de cette réalité. Les films *standpoint*, qui sont des films militants revendiquant une identité collective gaie, auraient vu le jour dans la foulée du militantisme des années 1970-80, c'est-à-dire durant la période où les gais et

lesbiennes ont formé des groupes d'intérêts similaires à ceux des groupes ethniques (Dean, 2007, p. 370). D'après Dean (2007), «gay standpoint films represent the development and entrenchment of gay and lesbian life as an affirmative basis of identity, community and politics» (p. 370). En fait, ces films sont indicatifs du développement et de l'influence grandissante des perspectives homosexuelles au sein de la sphère publique.

En représentant les sous-cultures homosexuelles comme une forme de vie sociale légitime, les films *standpoint* encouragent non seulement la tolérance envers les personnages non-hétérosexuels, mais également l'égalité et la reconnaissance sociale de leur mode de vie (Dean, 2007, p. 366). À vrai dire, les films *standpoint* mettent en scène des récits faits par et pour des gais et lesbiennes, c'est-à-dire qu'ils ne ciblent pas le grand public comme public cible, mais bien les non-hétérosexuels (Dean, 2007, p. 370). En somme, les enjeux et les épreuves rencontrés par les personnages sont pertinents pour le public non-hétérosexuel. Ces œuvres sont des portraits de la quotidienneté des individus qui fréquentent les sous-cultures homosexuelles; ils s'adressent à des gens qui connaissent ces sous-cultures, ainsi que leurs codes et leur langue vernaculaire. Par conséquent, les récits de sortie du placard n'ont pas leur place au sein de ces films, car les personnages voient déjà la vie sous le prisme de l'homosexualité. Les personnages dépeints par les films offrant le point de vue gai et lesbien acceptent et revendiquent leur non-hétérosexualité, et ils s'auto-identifient par les catégories *gai* et *lesbienne* (Seidman, 2002, p. 145). Ainsi, l'homosexualité est centrale dans ces films, elle en est le thème et le principal sujet de conversation des protagonistes; la vie de ces personnages tourne essentiellement autour de l'homosexualité. Donc, ce cinéma représente l'identité homosexuelle de façon centrée et essentialiste, et ce, tout en établissant une logique binaire majoritaire/minoritaire (Dean, 2007, p. 366).

En dernier lieu, bien que ces films dénoncent l'homophobie, ils ne remettent toutefois pas réellement en cause la logique dominante de l'hétéronormativité. En effet, selon Dean (2007, p. 372), ces productions cinématographiques présentent l'homophobie comme le résultat de l'action d'individus isolés ou de petits groupes plutôt que de présenter et de critiquer notre société comme structurellement organisée autour des normes de l'hétérosexualité. Ici, le pouvoir culturel et institutionnel de l'hétéronormativité n'est point exploré (Dean, 2007, p. 372).

### 1.3 Le nouveau cinéma queer

Enfin, le dernier type de production inclus dans la typologie de Dean (2007) est le *nouveau cinéma queer*, un mouvement cinématographique qui s'est institué en réaction à un cinéma qui tend à centrer et à normaliser l'identité homosexuelle. Le terme *New Queer Cinema* fut inventé par la critique de cinéma B. Ruby Rich afin de décrire l'émergence, au début des années 1990, de quelques films indépendants qui traitaient de façon franche, voire agressive, de l'identité, de la politique et de la culture queer (Leung, 2008, p. 23). Rich (1992) présente ce mouvement cinématographique de la façon suivante :

“Of course, the new queer films and videos aren't all the same, and don't share a single aesthetic vocabulary or strategy or concern. Yet they are nonetheless united by a common style. Call it 'Homo Pomo': there are traces in all of them of appropriation and pastiche, irony, as well as a reworking of history with social constructionism very much in mind. Definitively breaking with older humanist approaches and the films and tapes that accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist and excessive. Above all they're full of pleasure. They're here, they're queer, get hip to them.” (p. 32)

La représentation cinématographique de la non-hétérosexualité est évolutive et suit de près les transformations politiques, sociales et juridiques qui ont lieu dans la société.

Ainsi, le *nouveau cinéma queer* découle d'une émergence queer plus large, d'un mode de subjectivité queer qui, de 1987 à 1992, fut défini par une attitude de défiance envers la culture hétéronormative dominante et envers certaines formes de politique et de culture homosexuelle conservatrice et libérale réformatrice (Nowlan, 2010, p. 3). Pour Nowlan (2010, p. 3), l'esprit queer fut principalement le fruit, d'une part, de l'évolution et de l'intensification des luttes contre la décimation de la communauté homosexuelle par la pandémie du sida et, d'autre part, de la stigmatisation engendrée par la fausse croyance selon laquelle les diversités sexuelles étaient responsables de l'apparition de ce virus. Mél Hogan (2008-2009, p. 5) prétend que le début du cinéma queer, ou de la sensibilité cinématographique queer, fut marqué par l'urgence de rendre visible la réalité de l'oppression homosexuelle et des ravages causés par le sida au sein de la communauté gaie. Ainsi, les communautés gaies se seraient emparées d'un médium populaire, le cinéma, afin d'exprimer leurs opinions et de promouvoir certains changements sociaux.

Les œuvres appartenant à ce mouvement cinématographique partagent la volonté d'analyser, au sein de leur récit, les facteurs sociaux, culturels et institutionnels de l'oppression subie par les sujets homosexuels, bisexuels, transsexuels ou plus généralement par tout individu subissant les revers de l'hétéronormativité. Dans l'ensemble, les réalisateurs appartenant au *nouveau cinéma queer* tentent d'insuffler une forme d'activisme à leurs œuvres, et ce, dans l'objectif d'apporter des correctifs aux injustices sociales et de perturber le discours public. Les films queers ont en commun l'élaboration d'une sensibilité critique envers les identités politiques et envers ce qui est considéré comme normal et acceptable au sein de la société hétéronormative (Dean, 2007, p. 374). D'après Dean (2007) :

“Queer cinema can be seen as appropriating Queer Nation's and queer theory's critical decentering response to essentialist sexual identities that reinforce the normative heterosexuality's majority/minority social order,



which demands sexual identification, as gay, straight or bisexual, for instance.” (p. 374)

Le cinéma queer serait principalement caractérisé par une volonté de mettre en scène des personnages à l'orientation sexuelle décentrée, c'est-à-dire que ce cinéma s'efforce de remettre en question l'image unitaire de l'identité homosexuelle, et ce, afin de la remplacer par une représentation qui serait plus fluide, multidimensionnelle, compliquée et dynamique (Aaron, 2004 ; Benshoff et Griffin, 2004 ; Dean, 2007). Donc, les identités/orientations sexuelles, dans le cinéma queer, ne sont pas nettement définies, situées ou positionnées. Les récits des films queers contestent la logique homosexuelle minoritaire (*minoritizing*<sup>11</sup>), qui envisage l'homosexualité comme uniforme, afin de subvertir la logique hétéronormative qui réduit l'homosexualité à une position minoritaire et qui présente l'hétérosexualité comme une norme (Dean, 2007, p. 375). Dans ces conditions, un personnage à la sexualité décentrée est ainsi en mesure d'avoir une première relation homosexuelle, sérieuse ou non, sans passer par le processus de sortie du placard. En somme, ce cinéma propose une déconstruction de la dichotomie hétérosexualité-homosexualité. Globalement, des films comme *High Art* (1998) de Lisa Cholodenko, *My Own Private Idaho* (1991) de Gus Van Sant ou *Velvet Goldmine* (1998) de Todd Haynes argumentent que le désir et la sexualité sont des abstractions trop complexes pour être réduites à une identité ou à une étiquette identitaire (Dean, 2007, p. 377).

En ce qui a trait à la représentation du genre, les films queers posent la problématique de la binarité de genre ainsi que de sa relation avec la non-hétérosexualité (Dean,

---

<sup>11</sup> Le terme *minoritizing*, qui peut être traduit par *logique minoritaire* ou *perspective minoritariste*, fait ici référence à la pensée d'Eve Kosofsky Sedgwick (1990). Selon Sedgwick (1990, p. 1), la perspective minoritariste envisage l'homosexualité comme un enjeu qui ne concerne qu'une minorité homosexuelle distincte, ayant une identité immuable et relativement fixe. Cette perspective s'oppose à la perspective universaliste qui envisage, pour sa part, l'homosexualité comme un enjeu d'importance au sein de la vie d'une variété d'individus situés tout au long du continuum des sexualités. La perspective universaliste met l'accent sur la fluidité des désirs et sur l'immense diversité qui caractérise les comportements et les croyances des individus.

2007, p. 376). Ainsi, le cinéma queer critique l'idée selon laquelle le genre social (féminin ou masculin) et l'orientation sexuelle correspondent nécessairement à un sexe biologique (femelle ou mâle) (Dean, 2007, p. 376). D'ailleurs, ce cinéma est parfois critique de cette dernière dimension, à savoir la dichotomie femelle-mâle. Ici, la binarité de genre est remplacée par la fluidité du genre, c'est-à-dire que les hommes ne sont pas nécessairement représentés comme masculins et que les femmes ne sont pas nécessairement représentées comme féminines. Ce dernier point est manifestement visible dans un film tel que *Hedwig and the Angry Inch* (2001) de John Cameron Mitchell où le personnage principal est une personne trans aux organes génitaux mutilés qui recherche son *âme soeur* en n'ayant aucune préférence pour le sexe ou le genre de cet individu hypothétique. Le sexe, le genre et les désirs de Hedwig sont fluides.

Le cinéma queer tend à mettre en scène des personnages marginaux qui s'éloignent du modèle du bon homosexuel adhérant aux normes hétérosexuelles que l'on retrouve régulièrement dans le cinéma populaire (Dean, 2007, p. 379). Ainsi, certains films queers (*My Own Private Idaho* [1991], *Star Maps* [1997] de Miguel Arteta et *Mysterious Skin* [2004] de Gregg Araki, par exemple) présentent des personnages masculins appartenant à une autre sous-culture : celle de la prostitution. Ces personnages, qui ont des relations sexuelles aussi bien avec des femmes qu'avec des hommes, pratiquent un métier où la fluidité sexuelle est bien souvent requise. Dean (2007), qui soutient que ces personnages sont construits afin de contrebalancer le foisonnement des représentations normalisantes de l'homosexualité, précise que «by associating homosexuality and decentered forms of sexuality with hustling, these films then reinforce homosexuality as being a practice of deviants, not as one of 'normal', 'good' individuals deserving of respect and recognition» (p. 379).

Le *nouveau cinéma queer*, qui est bien souvent influencé indirectement par les théories queers, se caractérise également par l'engagement politique et par un désir de

provocation. En fait, le cinéma queer est intrinsèquement lié à l'idée de déranger l'ordre établi, de provoquer la culture dominante, et ce, même s'il est généralement destiné à une diffusion limitée. Tout compte fait, le *nouveau cinéma queer* se rapproche d'un cinéma militant, c'est-à-dire qu'il est critique et contestataire, qu'il dévoile des inégalités structurelles, qu'il tend vers le changement, qu'il perturbe les idées reçues, et qu'il emploie régulièrement la bravade, l'arrogance et l'audace comme moyen d'expression (Rich, 1992 ; Leung, 2008 ; Nowlan, 2010). Selon Nowlan (2010), «being/becoming/identifying as/and acting queerly means, above all else, transgressing, disrupting, and subverting straight norms and conventions» (p. 8). William Leung (2008, p. 25) souligne que le cinéma queer tend à provoquer et à défier la réponse émotionnelle du spectateur, d'une part, en traitant de thématiques subversives et agressives et, d'autre part, en optant pour une sensibilité visuelle crue, imprévisible et perturbante. L'audace du *nouveau cinéma queer* peut, par exemple, prendre la forme d'une représentation graphique d'actes (homo)sexuels, comme c'est le cas dans le film *Shortbus* (2006) de John Cameron Mitchell où certains acteurs accomplissent de *véritables* fellations. En outre, la volonté du cinéma queer de déranger l'ordre établi peut également se concrétiser par une représentation du travestisme et par un réinvestissement des stéréotypes dans l'objectif de les subvertir; ces tactiques subversives sont nommées camp<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Le terme *camp* renvoie, d'une part, à un humour de la reconnaissance et de la dérision des clichés normalement associés à la culture homosexuelle et, d'autre part, à une forme d'autodéfense (Nadeau, 1997, p. 122). Ainsi, les films camps sont caractérisés par l'excès tant visuel que stylistique, par la prédominance des personnages gais efféminés ainsi que par des situations plus grandes que nature (Leung, 2008, p. 40). Selon Spargo (1999, p. 60), la pratique du camp serait une mise en pratique de la performativité du genre, une critique culturelle ainsi qu'une subversion des normes considérées comme respectables par les hétérosexuels.

#### 1.4 Les angles d'approche du cinéma québécois relativement à la thématique de la diversité sexuelle

D'après Marshall (2001), le cinéma québécois ainsi que les analyses de celui-ci auraient tendance à effectuer une association particulière saisissante entre l'approche psychanalytique (complexe d'Oedipe), la romance familiale et la nation (p. 105) ainsi qu'à explorer la non-hétérosexualité en liaison avec d'autres types d'identités, tels que l'identité nationale ou familiale (p. 125). D'ailleurs, il existerait deux schèmes ou paradigmes d'analyse en ce qui a trait à la question de la sexualité et de l'identité au sein du cinéma québécois : celui de la psychanalyse et celui de l'allégorie de la nation (Cornellier, 2004, p. 1). Dans ce contexte, «la féminité, la masculinité, l'homosocialité et l'homosexualité deviennent alors un terrain fertile pour l'allégorisation du national et de l'identité nationale autour du sexuel et de la politique des sexes» (Cornellier, 2004, p. 1). En somme, les films québécois représenteraient généralement la diversité sexuelle sous le prisme de la nation et du récit identitaire ainsi que sous celui de la romance familiale.

##### 1.4.1 La question nationale

Plusieurs analyses cinématographiques, d'hier et d'aujourd'hui, tendent à exposer des liens implicites ou explicites entre la diversité sexuelle et les enjeux d'identité québécoise. En fait, pendant plus de quarante ans, le cinéma politique québécois fut presque totalement mobilisé par la question nationale (Bilodeau et al., 2011, p. 21). Dans un tel contexte, l'homosexualité (ou la diversité sexuelle) devient, bien souvent, une analogie de la différence québécoise ou bien de l'oppression nationale, c'est-à-dire que les problèmes rencontrés par le personnage non-hétérosexuel au sein de sa famille ou de son environnement social symboliseraient la différence entre le Québec et le reste du Canada. Par exemple, Laverdière (2010, p. 155) perçoit une similitude entre, d'une part, un imaginaire national québécois organisé autour du combat pour la

survivance de la culture et de l'identité francophones face à un adversaire anglophone majoritaire et, d'autre part, les luttes du mouvement de libération des gais et des lesbiennes pour la reconnaissance de leur identité et de leur culture devant la majorité hétérosexuelle. Ainsi, selon ce cadre d'analyse, le mouvement de libération des gais et des lesbiennes évoque la lutte pour l'émancipation du Québec ainsi que plus globalement la Révolution tranquille.

Bien que le parallèle entre la diversité sexuelle et l'identité québécoise puisse s'avérer intéressant d'un point de vue narratif, il donne également l'impression, surtout lorsqu'il est répété à maintes reprises, que l'homosexualité et la diversité sexuelle ne constituent pas en soi des récits assez importants pour être abordés sans référence à la situation d'un Québec en quête d'épanouissement ainsi qu'à l'identité québécoise. Toutefois, la thématique de l'identité québécoise semble être globalement moins présente au sein des récits cinématographiques contemporains. Quelques auteurs (Alemany-Galway, 2004; Rochon, 2004; Bilodeau et al., 2011), décèlent même une absence de québécity<sup>13</sup> dans le cinéma québécois contemporain. Il semble donc intéressant de se demander si cette nouvelle conjoncture offre à la diversité sexuelle la possibilité de se raconter différemment.

#### 1.4.2 La fédérostrophie

Une autre tendance qui se dégage des analyses filmiques portant sur les œuvres québécoises qui traitent de la sexualité et de l'homosexualité est celle de la *fédérostrophie*; ce terme fut employé par Robert Schwartzwald (1997) afin de

---

<sup>13</sup> Selon le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, le terme *québécity* se définit comme l'«ensemble des caractères propres à la communauté, à la culture des Québécois» (*Québécity*, paragr. 2). Éric Bouchard (2012), pour sa part, précise que le terme *québécity*, qui signifie caractère québécois, «a l'avantage de contenir en un seul mot tout ce qui peut se rapporter aux valeurs ou usages largement véhiculés au Québec ou partagés par les Québécois» (p.6).

décrire la tendance chez certains intellectuels québécois à désigner la non-hétérosexualité comme élément diagnostique des dommages causés par la colonisation du Québec. Selon cette perspective, la non-hétérosexualité serait un vice imputable à l'impérialisme ainsi qu'à la présence nuisible des occupants et des colonisateurs (Schwartzwald, 1997, p. 129). Ainsi, la non-hétérosexualité serait, telle une maladie, un mal provenant de l'étranger ou une *décadence importée* (Schwartzwald, 1997, p. 129) plutôt qu'une pratique naturelle reniée. Dans ce contexte, la diversité sexuelle devient un signe du développement arrêté (et de la déviation) du peuple québécois qui est incapable d'atteindre la maturation nationale. D'après Schwartzwald (1997):

La naturalisation des sexes selon un modèle binaire et la généralisation de ce modèle aux processus de subjectification laisse peu d'autonomie à l'homosexualité qui, au lieu d'ébranler de façon salutaire des certitudes identitaires, y est contrainte de confirmer métaphoriquement la «déviation» qu'aurait prise la société québécoise dans son ensemble (p. 130).

Cette tendance se voudrait une réaction à une soi-disant féminisation du Québec pré-Révolution tranquille; ainsi, le Québec nécessiterait une *remasculinisation*, qui passe par les idées et les schèmes du libéralisme et de la modernité, après avoir été influencé pendant des années par un discours fédéraliste canadien ici associé à l'homosexualité (Cornellier, 2004, p. 1). Un exemple de fédérostrophie est l'article *Cinéma québécois : la difficile conquête de l'altérité* (1987) de Gilles Thérien; au sein de cet article, Thérien soutient que les films québécois post-référendaires qu'il a analysés révèlent tous d'une façon ou d'une autre certaines traces d'homosexualité. Pour Thérien (p. 113), l'homosexualité au sein de ces films serait révélatrice de l'inaptitude des personnages et de la société québécoise à entrer en contact avec les autres, c'est-à-dire avec ce qui recèle un caractère d'altérité.

### 1.4.3 La romance familiale

Les analyses portant sur le cinéma québécois ont également tendance à centrer, pour ne pas dire recentrer, les récits filmiques autour du thème de la famille. Pour certains, la famille québécoise au cinéma recouvrerait une dimension symbolique; elle serait porteuse d'une allégorie nationale sur l'opposition oedipienne entre les générations (Cornellier, 2004, p. 2). Selon Cornellier (2004) :

Les relations père-fils, mère-fille, frère-sœur, mari-femme deviennent alors un terrain fertile au critique et au cinéaste en quête d'une représentation de sa relation à la nation : celle du « grand-père » du duplessisme, celle du « père » de la révolution tranquille, mais aussi sa relation à l'Autre, soit le catholique, le Britannique et le Canadien anglais, tous figures du pouvoir et du processus d'aliénation/colonisation du Canadien français. (p. 2)

Pour d'autres, cette même famille, lorsqu'elle est située dans un récit portant sur la diversité sexuelle, participerait à une obsession de se dire semblable et à une volonté d'intégrer l'ordre hétéronormatif (Nadeau, 2008, p. 10). D'après Nadeau (2008, p. 1-2), la dramatique familo-nationaliste serait l'assise de l'imaginaire culturel d'un Québec macho et nostalgique, c'est-à-dire que cette province serait aux prises avec une romance nationaliste dans laquelle la religion, la famille et la non-hétérosexualité composeraient un triangle amoureux autour duquel gravitent certains paradoxes identitaires, ainsi que les paradoxes de la souveraineté et du désir. Dans ce contexte, la cellule familiale québécoise, qui est parfois un objet de culte et parfois un objet de honte au sein du débat sur la souveraineté, serait une condition inévitable afin d'atteindre pleinement le statut d'humain dans la société québécoise (Nadeau, 2008, p. 4).

Pour Nadeau (2008, p. 5), la quête pour atteindre la normalité se traduirait pour les gais et les lesbiennes par le droit au mariage et à l'homoparentalité; autrement dit, la romance familiale serait, pour les homosexuel(le)s, le moyen d'atteindre le statut de

citoyen et de faire partie de la nation. Le cinéma québécois contemporain aurait ainsi tendance à normaliser la non-hétérosexualité en l'abordant dans un contexte de romance familiale. En outre, Nadeau croit que la volonté des gais et des lesbiennes d'obtenir les mêmes droits que les hétérosexuels démontre une «obsession presque pathologique de se dire même» (p. 10). Les revendications homosexuelles auraient effectué un saut qualitatif, c'est-à-dire qu'elles seraient passées du droit à la différence au droit de se dire partie prenante de la famille humaine, citoyenne et nationale (Nadeau, 2008, p. 10). Par conséquent, le discours qui accompagne l'avancée des droits des homosexuel(le)s au Québec ne serait désormais plus positionné contre la famille et les valeurs traditionnelles qui l'accompagnent (Nadeau, 2008, p. 11).

Ainsi, dans le contexte particulier du Québec, Nadeau (2008, p. 9) croit, d'une part, que toute quête identitaire est articulée à celle de la famille souveraine et, d'autre part, que la question nationale n'est pas extrinsèque aux revendications politiques, sociales ou légales des homosexuel(le)s. Enfin, pour Nadeau (2008) :

Être gay, lesbienne, queer made in Quebec est donc indissociable du pouvoir/désir de s'imaginer humain, d'une rhétorique qui vise à convaincre que les gays et lesbiennes sont humains donc qu'ils appartiennent de droit et non seulement de fait à la famille souveraine : soit la famille humaine reconnue, ici québécoise (p. 9).

En fait, il semble que la tendance à centrer les analyses cinématographiques autour du thème de la famille provient, du moins partiellement, d'une réelle valorisation de ce thème dans la cinématographie québécoise. En somme, les relations familiales, et principalement les rapports père-fils, ont régulièrement servi d'assise aux récits cinématographiques québécois. Des films tels que *Les invasions barbares* (2003) de Denys Arcand, *Gaz Bar Blues* (2003) de Louis Bélanger, *Petit Pow! Pow! Noël* (2005) de Robert Morin, *La vie avec mon père* (2005) de Sébastien Rose et *De père*



*en flic* (2009) d'Émile Gaudreault représentent quelques exemples parmi tant d'autres de la valorisation du thème de la relation père-fils au sein du cinéma québécois.

## CHAPITRE II

### LE CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL

Afin d'approcher notre objet d'étude, soit la représentation de la diversité sexuelle et de l'identité queer au sein des productions cinématographiques québécoises contemporaines de fiction, nous nous appuierons sur divers concepts et théories émanant de la sociologie, et plus particulièrement des études de genre. Par ailleurs, parce que le cinéma militant homosexuel a suivi et accompagné les revendications des diversités sexuelles au cours de l'histoire (Blidon, 2006, p. 276) et parce qu'aucun travail intellectuel n'existe en isolement complet d'un contexte social plus général, il nous semble important de faire un bref retour sur le contexte sociohistorique du mouvement queer ainsi que sur ses revendications. Ainsi, nous allons revenir sur certains changements sociaux qui ont favorisé l'émergence de la théorie queer avant de traiter directement de cette théorie et de ses concepts centraux. Par la suite, nous nous pencherons sur les concepts de discours et de contre-discours, et ce, en portant une attention particulière à la pensée de Michel Foucault, de Teresa De Lauretis et de Beatriz Preciado. Enfin, nous aborderons les concepts généralement employés afin d'approcher l'objet du cinéma queer, à savoir ceux d'hétéronormativité et du *nouveau cinéma queer*.

#### 2.1 La théorie queer

Le mouvement queer s'est institué, en partie, en réaction à la valorisation et à la

défense des particularités au sein des mouvements identitaires des années 1980, c'est-à-dire en réponse à la politique de l'identité (St-Hilaire, 1999, p. 36; Bourcier, 2002, p. 37). La politique de l'identité, que l'on pourrait aussi nommer la politique des différences sexuelles, désigne une stratégie politique basée sur l'affirmation d'une cause commune à travers certaines caractéristiques partagées, perçues comme innées ou socialement acquises (Spargo, 1999, p. 73-74). Selon Chaumier (1997, p. 163), dans les années 1980, chaque groupe identitaire revendiquait un espace social particulier afin d'épanouir sa sexualité, et ce, au prix d'une ségrégation. Cette politique, qui fait de la distinction un fondement des communautés, restreindrait ainsi le champ des possibles par sa logique d'inclusion et d'exclusion. En somme, l'optique identitaire stipule que l'individu aurait des inclinaisons biologiques ou psychologiques à être féminin ou masculin ainsi qu'à être hétérosexuel ou homosexuel (Chaumier, 1997, p. 162). Ce paradigme réintroduirait du normatif ainsi que des principes essentialistes d'inégalité, et ce, tout en imposant des différences et en opposant nature et culture (Chaumier, 1997, p. 163). Donc, le mouvement queer critique les restrictions et les infradiscriminations engendrées par la politique de l'identité, tout en insistant sur la déconstructibilité des identités et sur la nécessité d'une politique identitaire basée sur la différence et sur la résistance aux normes (Bourcier, 2002, p. 41).

Les militants homosexuels des années 1980 auraient adopté un modèle d'activisme qui préconise l'intégration sociale des diversités sexuelles plutôt que la transformation du système en place (Spargo, 1999, p. 29). Ce modèle, dit assimilationniste, est somme toute plus réformiste que révolutionnaire, c'est-à-dire qu'il promeut une lutte afin d'obtenir les mêmes droits que les hétérosexuels plutôt que de viser la transformation de certaines institutions hétéronormatives, telles que la famille et le mariage. Cette forme d'activisme présente les gais et les lesbiennes comme un groupe minoritaire distinct, égal, mais différent, désirant obtenir une protection et des droits identiques à ceux des hétérosexuels, et ce, au sein de l'ordre

hétéronormatif existant (Spargo, 1999, p. 29). De surcroît, les campagnes politiques des groupes homosexuels des années 1980 furent critiquées par plusieurs gais et lesbiennes, car elles promouvaient une version des expériences homosexuelles qui était plus près de la réalité des individus blancs et de la classe moyenne (Spargo, 1999, p. 31; Bourcier, 2002, p. 41). Tout compte fait, le mouvement queer a partiellement vu le jour afin de combattre l'État et les orientations politiques de droite et pour réagir à l'institutionnalisation des mouvements homosexuels ainsi qu'à leurs tendances réformistes (St-Hilaire, 1999, p. 25).

L'apparition du sida (syndrome d'immunodéficience acquise) est sans contredit un des éléments qui contribua à former le mouvement queer et à insuffler un nouveau radicalisme décentralisé au sein des mouvements homosexuels, et ce, même si les effets de l'épidémie du sida/VIH sur la communauté gaie et lesbienne ne furent pas monolithiques (St-Hilaire, 1999, p. 25). En effet, le discours populaire, qui représentait de façon erronée le sida comme une maladie homosexuelle, a engendré une nouvelle vague d'homophobie qui a incité les mouvements homosexuels à revoir leurs stratégies assimilationnistes (Spargo, 1999, p. 34). D'après Spargo (1999, p. 34), la pseudo-acceptation des homosexuel(le)s au cours des décennies précédentes se révélait en fait être de la simple tolérance, laquelle se métamorphosait rapidement en intolérance. En définitive, le mouvement queer s'est déployé dans sa mouture actuelle, à savoir une coalition qui n'est pas basée sur une conception essentialiste de l'identité, dans le contexte de l'activisme contre le sida.

### 2.1.1 Postulats de base de la théorie queer et signification du terme queer

Si la théorie queer est apparue au sein des études de genre (*gender studies*) américaines au début des années 1990 avec les œuvres de Sedgwick (1990), De Lauretis (1991) et de Rubin (1984), ses racines intellectuelles peuvent toutefois être

trouvées dans les idées d'auteurs français postmodernes et poststructuralistes tels que Jacques Lacan, Jacques Derrida et principalement Michel Foucault (Spargo, 1999, p. 7-8). En fait, la théorie queer est une analyse postmoderniste et poststructuraliste appliquée à la sexualité et au genre (Plummer, 2003, p. 520). À vrai dire, cette théorie vise à mettre en lumière que notre conception de la sexualité émane d'un discours, c'est-à-dire que la sexualité est une production sociale. D'après Spargo (1999), «as with other aspects of human behavior, the concrete institutional forms of sexuality at any given time and place are products of human activity» (p. 6). Comme l'a mentionné Rubin (1984, p. 267), cette vision de la sexualité s'oppose à l'essentialisme sexuel qui stipule que la sexualité est une force naturelle qui existait antérieurement à la vie sociale et qui a participé à façonner les institutions. Ainsi, la théorie queer insiste sur l'idée que la perception de soi provient largement d'une fiction construite socialement, d'un produit langagier et d'un discours spécifique lié à la division de la connaissance (Spargo, 1999, p. 50). Par ailleurs, la théorie queer souligne que la sexualité est une sphère de la vie imprégnée de conflits d'intérêts et de manoeuvres politiques, c'est-à-dire que la sexualité est fondamentalement politique (Spargo, 1999, p. 6). La sexualité est politique, en ce sens qu'elle est organisée en un système de pouvoir qui, d'un côté, privilégie et encourage les individus qui pratiquent la monogamie hétérosexuelle visant la reproduction et, d'un autre côté, persécute ceux qui ne respectent pas cette norme (Rubin, 1984, p. 309).

Par ailleurs, la théorie queer soutient que les individus perçoivent le genre et l'orientation sexuelle selon un éventail de possibilités prédéterminées par les discours dominants. Par conséquent, la masculinité, la féminité, l'homosexualité et l'hétérosexualité seraient des concepts qui limitent l'exploration de soi et qui réduisent le champ des possibles; ce sont des catégories, socialement construites et imposées par le pouvoir, qui produisent certains dispositifs de régulation (St-Hilaire, 1999, p. 35). Donc, en remettant en question nos présuppositions élémentaires à propos de la sexualité, dont les rapports entre l'homosexualité et l'hétérosexualité,

entre le sexe biologique et le genre, ainsi qu'entre les notions d'homme et de femme, les théoriciens queers tentent de développer de nouvelles façons d'explorer les diverses facettes de l'identité humaine (Spargo, 1999, p. 7).

Jadis prononcé en tant qu'insulte, le terme *queer* est, depuis le début des années 1990, réclamé fièrement comme marque de transgression par ceux et celles qui se désignaient alors comme gais et lesbiennes (Spargo, 1999, p. 3; St-Hilaire, 1999, p. 24; Bourcier, 2011, p. 136). D'après St-Hilaire (1999) le qualificatif *queer* recouvre maintenant «un ensemble de discours et de pratiques associés à la transgression des frontières de la différence des sexes et de l'hétéronormativité» (p. 24). Pour sa part, Pidduck (2003, p. 279) souligne que l'appropriation du terme *queer* par les diversités sexuelles est une stratégie politique consciente rimant avec une esthétique qui célèbre l'abject, l'univers criminel et les désirs marginaux. Du reste, le mot *queer* est, d'une part, un vocable qui démontre l'attitude provocatrice des activistes queers ainsi que leur colère envers les injustices qu'ils ont subies et, d'autre part, un terme parapluie visant à effacer les catégories identitaires. Nowlan, quant à lui, prétend que le qualificatif *queer* sert autant à marquer une identité commune qu'à signifier le refus de tout marquage identitaire (Nowlan, 2010, p. 4). Quoi qu'il en soit, ce terme permet de «prendre ses distances par rapport à toute identité qui devient hégémonique et monolithique, essentialiste ou naturalisante» (Bourcier, 2011, p. 151).

La théorie queer est quelque peu ardue à définir, et ce, en raison de sa résistance théorique aux catégorisations, à l'essentialisme ainsi qu'à tout discours totalisant. À vrai dire, une définition demande une certaine fixité ainsi que la détermination de catégories particulières; or, la théorie queer est pour sa part caractérisée par un intérêt théorique pour la fluidité du genre, de l'orientation sexuelle, du sexe et de l'être humain en général. D'ailleurs, Bourcier (2002) met de l'avant que cette absence de contenu définitionnel clair permet au sujet homosexuel de revendiquer «une identité sans essence» (p. 137). Enfin, bien qu'il y ait un refus des catégories au sein de cette

théorie, nous pourrions toutefois argumenter que ce refus est en lui-même une catégorie, celle du passage, de la fluidité.

Par ailleurs, si une théorie est, comme l'explique Young (2007), un type «de discours visant à être totalisant, à fournir un récit et une explication systématiques des relations sociales dans leur ensemble» (p. 12), alors la souplesse définitionnelle, le brouillement des frontières, la fluidité ainsi que l'indétermination valorisés par cette théorie semblent incompatibles avec l'essence même d'une théorie. En fait, la théorie queer ne devrait pas être comprise comme un corpus cohérent, mais plutôt comme une pratique qui informe sur un contexte politique et épistémologique particulier (Perreau, 2009, paragr. 2) ou comme une disposition de la pensée (Laverdière, 2010, p. 246). Cette théorie serait plus intelligible lorsqu'on l'envisage comme une collection d'engagements intellectuels mettant en relation le sexe, le genre et le désir sexuel que lorsque l'on tente de la comprendre comme un cadre méthodologique ou comme un concept qui serait singulier ou systématique (Spargo, 1999, p. 9). Le terme *queer* connote étymologiquement un dépassement des frontières qui ne fait cependant référence à rien de précis, laissant la question de sa désignation ouverte à la critique ainsi qu'à la révision (Turner, 2000, p. 35).

### 2.1.2 Michel Foucault et Judith Butler

Il semble difficile de traiter de la théorie queer sans aborder la pensée de Michel Foucault; en effet, ses analyses portant sur les interactions entre la connaissance, le pouvoir et la sexualité ainsi que son modèle de la construction discursive de la sexualité sont un catalyseur d'importance pour la théorie queer (Spargo, 1999, p. 8; Bourcier, 2011, p. 139). Dans le livre *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, Foucault (1976) souligne que la sexualité n'est pas une caractéristique ou un fait naturel de la vie humaine, mais bien une catégorie construite qui a des origines

historique, sociale et culturelle (Spargo, 1999, p. 13). En fait, Foucault (1976) croit que les institutions et les discours<sup>14</sup> jouent un rôle primordial dans la formation de la sexualité.

Pour Foucault, l'invention de l'homosexualité comme type psychologique, comme type de caractère, est un projet foncièrement disciplinaire construit par une variété de discours (Bersani, 1998, p. 12). Effectivement, Foucault (1976, p. 59) met en lumière que l'homosexualité telle qu'on l'entend aujourd'hui aurait des origines plutôt récentes; la catégorie *homosexuel* aurait vu le jour en 1870 dans un contexte particulier et devrait, tout comme la sexualité en général, être envisagée comme une catégorie de connaissance socialement construite plutôt que comme une identité à proprement parler. Il faut noter que Foucault ne prétend aucunement que les relations sexuelles entre personnes de même sexe n'existaient pas avant cette date. Ce qui est apparu en 1870 serait plutôt l'étiquette *homosexuel* qui renverrait à une espèce particulière, à un type d'humain aberrant caractérisé par une sexualité perverse. Donc, depuis cette époque, les individus qui s'engagent dans une relation sexuelle avec une personne du même sexe seraient encouragés à se percevoir comme des homosexuel(le)s et comme des individus déviant des normes procréatives; ainsi, l'homosexualité ne renverrait plus à certaines actions, mais à une condition déterminée scientifiquement (Spargo, 1999, p. 19). Foucault (1976) précise que «l'homosexuel du XIX<sup>e</sup> siècle est devenu un personnage : un passé, une forme de vie; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscrete et peut-être une psychologie mystérieuse» (p. 59). L'homosexualité devient ainsi consubstantielle pour l'homosexuel(le), elle acquiert une nature singulière et se mue en une espèce

---

<sup>14</sup> La théorie foucauldienne n'envisage pas le discours simplement comme un terme qui renverrait à la parole, mais bien comme une pratique matérielle située historiquement qui produit des relations de pouvoir; les discours existeraient à l'intérieur des institutions et des groupes sociaux, tout en étant supportés par ceux-ci (Spargo, 1999, p. 73). Dans ces conditions, un discours produit des pratiques, des connaissances et des relations de pouvoir particulières.



(Foucault, 1976, p. 59).

Par ailleurs, une série de discours (littéraire, juridique, médical et psychanalytique) auraient rendu possible la formation de discours en retour, c'est-à-dire que «l'homosexualité s'est mise à parler d'elle-même, à revendiquer sa légitimité ou sa "naturalité" et souvent dans le vocabulaire, avec les catégories par lesquelles elle était médicalement disqualifiée» (Foucault, 1976, p. 134). Donc, ces discours produiraient des connaissances et un vocabulaire pouvant être employés stratégiquement par les sujets homosexuels afin de contrer la domination dont ils sont victimes. En outre, pour Spargo (1999, p. 22), les discours en retour porteraient en eux les germes de la politique des identités.

Judith Butler, pour sa part, a adopté l'argument de Foucault selon lequel la sexualité est produite par les discours et l'a étendu afin d'inclure le genre (Spargo, 1999, p. 53). Pour Butler (1999), l'identité est une notion à déconstruire (p.6), alors que le genre est performatif (p. 173), c'est-à-dire qu'il est un rôle que l'individu apprend à force de répétition. Ainsi, en s'inspirant de la théorie d'Austin, Butler (1999, p. 173) a développé le concept de performativité afin de décrire la façon dont le genre est produit, fictivement, à travers une répétition de certains gestes, mouvements et actions physiques. Donc, cette perspective vient rompre le lien univoque entre le genre et le sexe (Bourcier, 2011, p. 166). Par conséquent, l'identité de genre ne serait ni naturelle ni un déterminant de nos comportements; en fait, l'individu atteindrait cette identité à travers certains schèmes comportementaux qui supportent des normes genrées (Spargo, 1999, p. 56-57). Ainsi d'après Butler, «le genre n'est ni représentation du sexe dit biologique ni expression de soi ou de sa "masculinité" ou de sa "féminité"... il n'est qu'une imitation sans original» (Bourcier, 2011, p. 179). De plus, selon Butler (p. 10-11), le corps ne serait pas naturellement sexué. En effet, Butler met de l'avant que le sexe, en tant que catégorie, est produit et naturalisé au sein du genre qui est ici envisagé comme un «véritable appareil de production du

sexe, matrice de pouvoir phallocentrisme et hétéronormative» (St-Hilaire, 1999, p. 26). En fait, le corps deviendrait sexué à travers certains processus culturels qui emploient la sexualité afin de maintenir et d'accroître des relations de pouvoir particulières (Spargo, 1999, p. 55).

Enfin, pour Butler (1999, p. 7), le concept d'identité de genre ainsi que la tentative de définir celui-ci produisent de la normalisation. Young (2007) résume la pensée de Butler, en ce qui a trait à l'identité de genre, de la façon suivante : «l'acte même de définir une identité de genre exclut ou dévalue certaines personnes, certaines pratiques et certains discours en même temps qu'il obscurcit le caractère construit, et ainsi contestable, de cette identité de genre» (p.10). En somme, le genre et le sexe devraient être perçus comme des productions sociales et l'identité comme une notion à déconstruire, et ce, dans l'objectif d'élargir le champ des possibilités et d'inclure au lieu d'exclure.

### 2.1.3 La résistance théorique à l'essentialisme et la fluidité de l'identité

La théorie queer est caractérisée par la critique de l'épistémologie minoritaire qui est présente au sein de la pensée universitaire ainsi que dans certaines politiques des communautés gaies (Roseneil, 2000, paragr. 2.1). Comme le souligne Roseneil (2000), «queer theory identifies the homo/heterosexual binary, and its related opposition, 'inside/outside', as a central organizing principle of modern society and culture, and takes this binary as its key problematic and political target» (paragr. 2.1). D'après Bourcier (2002), l'action de déconstruire et de dénaturiser les identités sexuelles, qui engendrent de l'oppression et de la violence, permet aux non-hétérosexuels de passer d'objet à sujet et d'employer ces identités «comme un instrument politique stratégique» (p. 42). En fait, les théoriciens queers rejettent l'idée d'une identité homosexuelle unifiée, tout en envisageant la construction des

identités sexuelles autour de l'opposition binaire homosexualité/hétérosexualité comme fondamentalement instable (Roseneil, 2000, paragr. 2.1). Ainsi, la théorie queer aurait engendré deux transformations majeures : les différences au sein de l'homosexualité seraient dorénavant plus importantes d'un point de vue théorique et l'hétérosexualité deviendrait moins monolithique (Roseneil, 2000, paragr. 2.1). À cet égard, Nowlan (2010) souligne que :

“For queer theorists, “queer” is, therefore, not so much an adjective or a noun that refers to the broad array of contemporary lesbian identities, but rather a verb that marks out a shifting field of gender and sexual discourses and practices that work “to queer” both the straight and the lesbian.” (p. 9)

Pour la théorie queer, l'identité est pensée comme fluide plutôt que fixe, comme construite et performative plutôt qu'inhérente et attribuée (Nowlan, 2010, p. 5). Selon Nowlan (2010) :

“Queer critical praxis focuses priority attention upon a critical intervention into the discursive construction of sexualities and genders in terms of binary oppositions of normal versus abnormal, dominant versus subordinate, included versus excluded, and familiar versus strange. Queer critical praxis deliberately problematizes prevailing notions of the distinction and opposition between each of these paired terms, deconstructing what it contends represents a violent hierarchy that establishes the former in a position of apparent superiority.” (p. 5)

La théorie queer insiste sur le fait que des catégories dichotomiques telles que *normalité* et *anormalité*, *dominant* et *subordonné* ainsi que *familiarité* et *étrangeté* sont dépendantes l'une de l'autre, tout en soulignant qu'elles résultent de standards arbitraires et qu'elles sont des perspectives socialement apprises et des notions proprement subjectives. C'est ainsi qu'il est inconcevable de présenter une définition ou une explication de l'hétérosexualité et du régime hétérosexuel sans le faire en relation, ou par distinction, avec une définition de l'homosexualité et des sexualités queers; les premiers concepts requièrent une conception des seconds afin d'être

intelligibles ou même pour simplement exister (Nowlan, 2010, p. 5; Bourcier, 2011, p. 138). Par contre, il est vrai que l'hétérosexualité peut demeurer invisible et non nommée. Cela dit, l'homosexualité et l'hétérosexualité ne constituent pas deux catégories d'individus distinctes, ce sont deux notions inextricablement imbriquées (Nowlan, 2010, p. 7).

Par ailleurs, la théorie queer tente de déconstruire le métarécit du dualisme mâle-femelle ainsi que ses corollaires, à savoir la notion essentialiste ou biologique du genre et du sexe (Leung, 2008, p. 38). En d'autres termes, cette théorie remet en cause l'idée selon laquelle le genre ainsi que l'orientation sexuelle seraient entièrement prédéterminés par un sexe biologique. D'ailleurs, elle remet également en question la dichotomie du sexe biologique. Effectivement, ces trois dimensions de l'humain seraient également formées par certaines influences sociales et culturelles ainsi que par une histoire personnelle, c'est-à-dire que nous apprenons à jouer une conception du genre, de la sexualité et du sexe qui provient d'un scénario normatif que nous avons intériorisé au cours de notre socialisation et de notre acculturation (Nowlan, 2010, p. 7). Le sentiment d'avoir un genre et une sexualité innés résulte d'une répétition de certains rôles prédéfinis; ils ne sont pas des identités qui émanent naturellement de notre nature biologique, mais des préceptes culturels<sup>15</sup> (Butler, 1999, p. 173; Nowlan, 2010, p. 7). Par conséquent, cette théorie, qui envisage le genre et l'orientation sexuelle comme des constructions sociales, permet de redéfinir les identités hors de l'hétéronormativité et de son cadre qui tend à présenter la sexuation comme la source d'une opposition binaire entre les individus. De plus, les courants queers mettent en lumière que la société hétéronormative fonctionne selon un clivage binaire reposant sur l'idée d'une prétendue complémentarité entre les sexes qui se

---

<sup>15</sup> Par contre, l'histoire de David Reimer, un garçon qui ne se considérait pas comme une fille malgré le fait qu'il ait été élevé *en fille* suite à un accident médical qui provoqua des dommages irréparables à son pénis, soulève des questions importantes sur le lien entre les réalités biologiques et le déploiement du genre. Voir *Doing Justice to Someone: Sex Reassignment and Allegories of Transsexuality* (2004) de Butler pour plus de détails sur ce cas.

réaliserait dans la relation hétérosexuelle (Rubin, 1997, p. 40; St-Hilaire, 1999, p. 30; Dean, 2006, p. 61-62). En fait, la théorie queer propose un modèle analytique qui révèle les ratés et les incohérences du système binaire qui aligne genre, sexe et orientation sexuelle (opposée) (St-Hilaire, 1999, p. 25; Bourcier, 2011, p. 166).

#### 2.1.4 Une théorie à l'encontre de la normalité

En principe, la théorie queer est positionnée à l'encontre des notions de normalité et de norme, et ce, aussi bien lorsque ces notions émanent de la culture hétérosexuelle que lorsqu'elles proviennent de l'identité lesbienne/gaie (Spargo, 1999, p. 40). En somme, le terme queer renvoie à l'anormalité et à l'excentricité. Partant de ce fait, la théorie queer est fondamentalement incompatible avec le modèle assimilationniste gai ainsi qu'avec des stratégies telles que la diffusion d'images et de récits décrivant l'homosexualité de façon positive (Spargo, 1999, p. 30). Comme le souligne Spargo (1999), «the promotion of images and narratives of self-worth, pleasure and style may have advanced the prospects of groups or individuals whose positive image fitted in with straight mainstream culture» (p. 30). Toutefois, Spargo (p. 30-31) souligne également que cette stratégie politique s'avère fréquemment inadéquate pour les individus qui ne se reconnaissent pas dans ces images positives et qui ne désirent pas s'intégrer à la société hétéronormative. Cette stratégie politique, associée au modèle assimilationniste, est sans doute plus adaptée aux besoins des homosexuel(le)s qui se sentent à l'aise au sein des normes sociales actuelles. Par ailleurs, cette position assimilationniste rejette *ipso facto* tout acte, identification ou désir jugés bizarre, anormal et extravagant dans la société hétéronormative ainsi que dans la communauté gaie (Spargo, 1999, p. 31). À vrai dire, la bisexualité, la transsexualité, le sadomasochisme ainsi que les identifications transgenres mettent tous, à leur façon, au défi l'idéal inclusif des politiques assimilationnistes (Spargo, 1999, p. 31). Conséquemment, les relations et les désirs considérés comme excessifs ou

transgressifs sont souvent poussés à la marge afin que l'homosexualité puisse intégrer la sphère publique et la société hétéronormative<sup>16</sup>.

À cet égard, Rubin (2011) évoque un «système de stratification sexuelle» (p. 170) qui catégorise les pratiques sexuelles, plaçant les individus *straight* au sommet de cette hiérarchie et les *perverts* tout en bas. Ce système avantage et récompense les individus *straight*, à savoir les hétérosexuels monogames qui sont dans une relation de couple caractérisée par la pratique de la sexualité vanille, alors qu'il sanctionne les gais, les lesbiennes, les bisexuel(le)s, les transexuel(le)s, les transgenres et ceux qui participent à des pratiques sexuelles alternatives (sodomasochisme, relation sans lendemain, prostitution, sexualité transgénérationnelle, orgie, etc.). Ainsi, ce système, catégorise et hiérarchise les pratiques sexuelles, accordant aux individus *straight* «un certificat de bonne santé mentale, la respectabilité, la mobilité sociale et physique, le soutien des institutions et des bénéfices d'ordre matériel» (Rubin, 2011, p. 157).

En outre, Nowlan (2010, p. 9) croit qu'être queer renverrait plus généralement à tout ce qui est considéré comme étrange, bizarre, anormal et pervers par une culture, une société ou une communauté particulière. Donc, le terme *queer* ne serait pas nécessairement rattaché à la sexualité, à l'homosexualité ou à la diversité sexuelle. D'après Nowlan (p. 9), l'association entre *queer* et *homosexualité* s'expliquerait par le fait que notre société envisage cette pratique comme la plus queer, c'est-à-dire la plus étrange.

## 2.2 Le concept d'hétéronormativité

Nous allons à présent nous attarder sur un concept fondamental de la théorie queer et

---

<sup>16</sup> Cependant, il est vrai que l'approche queer reproduit une certaine forme d'exclusion en survalorisant le transgressif, et ce, plutôt qu'en promouvant une diversité de possibles.

du *nouveau cinéma queer*, soit celui d'hétéronormativité. Chamberland et Théroux-Séguin (2009) définissent l'hétéronormativité comme «un modèle productif qui incite, par les mécanismes de la structure sociale, à concevoir qu'un seul type de relation de couple est possible, soit l'hétérosexualité, et ainsi, forclure les identités de genre dans l'unique binôme homme/femme» (paragr. 2). En fait, les deux principaux binômes de l'hétéronormativité identitaire seraient le féminin *versus* le masculin et l'hétérosexualité *versus* l'homosexualité, voire la normalité *versus* l'anormalité; ce dernier binôme établirait un jugement moral, en plus de présenter ces catégories comme des données fixes et déterminées (Chamberland et Théroux-Séguin, 2009, paragr. 2). En somme, l'hétéronormativité serait un modèle qui résulte d'une norme productive reproduisant la prééminence de l'hétérosexualité ainsi que la supériorité des hommes masculins sur les autres modèles de genre (Chamberland et Théroux-Séguin, 2009, paragr. 2).

Selon Bastien-Charlebois (2011), le concept d'hétéronormativité correspondrait «à une volonté d'examiner l'infériorisation des sexualités non hétérosexuelles et des genres non conventionnels à travers les gestes et les discours du quotidien, qu'ils soient négatifs ou positifs» (p. 130). Ainsi, le concept d'hétéronormativité serait davantage axé sur les discours et sur les normes produites par les pouvoirs discursifs que sur les structures sociales (Bastien-Charlebois, 2011, p. 131). Enfin, d'après Bastien-Charlebois (2011), l'hétéronormativité remettrait en question un idéal de cohérence entre le sexe, le genre et le désir qui

pose problème et disqualifie les personnes au sexe « ambigu » — intersexe, transsexuel en transition, transgenre —, au genre trouble — efféminés et *tomboys*, transgenres —, puis à l'orientation non hétérosexuelle — homosexuel, gai et lesbienne, bisexuel, *queer* (p. 131).

L'hétéronormativité peut être décrite comme une tendance, au sein du système sexe/genre contemporain, qui positionne l'hétérosexualité comme norme et présente

*ipso facto* tous autres types de comportements sexuels comme anormaux et déviants (Spargo, 1999, p. 73). Le terme *normativité*, pour sa part, désigne un type d'opération qui établit et qui promeut une série de normes tendant à être déterminées moralement et à s'imposer comme une obligation (Spargo, 1999, p. 74). D'après Chambers (2007), «the concept of heteronormativity reveals institutional, cultural and legal norms that reify and entrench the normativity of heterosexuality» (p. 664-665). Donc, la norme hétérosexuelle indiquerait à l'individu que l'identité et les désirs hétérosexuels sont attendus, demandés, récompensés et privilégiés (Chambers, 2007, p. 665). Par ailleurs, Chambers (p. 663) perçoit l'hétéronormativité comme une pratique régulatrice du sexe, du genre et du désir qui modifie et, parfois même, établie les conditions de possibilité et d'impossibilité en matière d'intelligibilité du genre. Ainsi, le champ des possibilités humaines est limité par des conditions rigides qui demandent une cohérence entre le sexe biologique, le genre culturel et le désir sexuel; par exemple, la société hétéronormative présume d'emblée qu'un homme possède un genre masculin ainsi qu'une sexualité qui se manifeste dans une supposée complémentarité hétérosexuelle. De surcroît, Chambers (p. 671) met en lumière qu'on se retrouve devant une possibilité de subversion de l'hétéronormativité à chaque fois qu'un individu, qu'une institution, qu'un texte, qu'un film ou qu'un groupe théorise, pense ou présente le sexe et le genre de façon à éroder de l'intérieur la norme de l'hétérosexualité.

### 2.3. Le cinéma comme discours et comme contre-discours

#### 2.3.1 Les technologies du genre

Au sein du livre *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction*, Teresa De Lauretis (1987, p. 13) envisage le cinéma à la fois comme un appareil



idéologique, comme une technologie du genre (c'est-à-dire un outil de subjectivation et de formation du genre) et comme un instrument biopolitique. En fait, cette auteure prétend que le cinéma, la famille, le féminisme, l'école ainsi que les médias seraient tous, à leur façon, des modes de subjectivation du genre (p. 3). De Lauretis (p. 2) a emprunté le concept de technologie du sexe de Foucault, qui ne prend pas en compte le genre et la façon dont ces technologies peuvent affecter différemment les hommes et les femmes, et l'a étendu au genre; le genre prend ici une signification double : il est envisagé comme une représentation et comme une autoreprésentation résultant de diverses technologies sociales telles que le cinéma, les discours institutionnels et les pratiques critiques. Essentiellement, une technologie du genre est «tout ce qui produit et intervient dans la construction et la déconstruction de la différenciation des humains entre hommes et femmes» (Cervulle, Duroux, et Gagnard, 2009, p. 149). Ainsi, le cinéma, en tant que technologie du genre, transmet et produit des représentations binaires du genre.

De Lauretis (1987, p. 3) présente, toujours au sein de *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction*, quatre propositions concernant le genre. D'abord, le genre serait une représentation, ce qui ne signifie toutefois pas qu'il n'engendre aucune implication réelle et concrète, sociale et subjective, pour la vie matérielle des individus (p. 3). Ensuite, elle nous dit que la représentation du genre est sa construction (p. 3). En fait, pour De Lauretis (p. 9), la construction du genre s'avèrerait le produit et le processus de la représentation et de l'autoreprésentation. Sa troisième proposition est la suivante : la construction du genre est continue et elle prend forme au sein de divers milieux et institutions : médiatique, scolaire, judiciaire, familial, artistique et intellectuel (p. 3). Ces institutions produiraient, implanteraient et feraient la promotion de la représentation du genre (De Lauretis, 1987, p. 13). Enfin, la construction du genre serait paradoxalement affectée par sa déconstruction, c'est-à-dire par tous les discours, notamment celui du féminisme, qui rejettent le genre en raison de son idéologie tendancieuse (De Lauretis, 1987, p. 3). Par ailleurs,

la critique de l'ensemble des discours touchant au genre produirait des espaces discursifs inédits, permettrait la réécriture de récits culturels et rendrait possible l'existence de perspectives alternatives (De Lauretis, 1987, p. 25).

Par ailleurs, De Lauretis (1987, p. 9) envisage le cinéma à la fois comme un lieu de subjectivation du genre et comme un territoire potentiel de résistance, voire comme un espace de dé-subjectivation du genre. Ainsi, l'individu peut, par le truchement du cinéma, construire un contre-discours de résistance vis-à-vis des discours dominants et de leur système sexe/genre. Pour De Lauretis (1987),

“To assert that the social representation of gender affects its subjective construction and that, vice versa, the subjective representation of gender -or self-representation- affects its social construction, leaves open a possibility of agency and self-determination at the subjective and even individual level of micropolitical and everyday practices.” (p. 9)

Des constructions alternatives du genre existeraient également au sein des marges des discours hégémoniques; ainsi, en étant positionnées à l'extérieur du contrat social hétérosexuel et en s'inscrivant dans des pratiques micropolitiques, ces constructions alternatives du genre engendreraient des effets de résistance au sein des subjectivités et des représentations de soi (De Lauretis, 1987, p. 18). Ainsi, cette auteure met en lumière que le cinéma peut s'avérer un espace d'expression des frictions sociales et des rapports de pouvoir ainsi qu'un instrument de résistance (Cervulle et al., 2009, p. 141). Par conséquent, le cinéma peut prendre la forme d'un véritable outil de contre-discours, voire de contre-pouvoir, que les individus peuvent employer afin de résister aux divers discours dominants. À ce propos, Cervulle et al. (2009) soulignent que :

Les contre-discours et contre-pratiques auxquels appelle Lauretis situent les politiques féministes et *queer* sur le terrain de la production et de la réception des représentations : se saisir des technologies sémiotiques et des idéologies culturelles pour élaborer de nouveaux sujets et de nouveaux modes de résistance (p. 141).

De Lauretis (1987, p. 2) envisage l'individu comme multiple et contradictoire, il serait constitué par le genre, la différence sexuelle, le langage, la représentation culturelle, la classe sociale et l'ethnie. Selon Cervulle et al. (2009), le sujet féministe tracé par cette théoricienne est «un sujet en position liminaire, à la fois dans et hors de l'idéologie du genre, émergeant des bugs et dysfonctionnements des “technologies du genre” pour élaborer contre-discours et pratiques de résistance aux assignations identitaires» (p. 140). En effet, pour De Lauretis (p. 26), le sujet féminin est à la fois rejeté et emprisonné par le discours dominant, ce qui l'oblige à se déplacer à l'intérieur de celui-ci afin de procéder à sa reformulation.

Enfin, De Lauretis (1994) croit que la visibilité au cinéma est sujette à des conditions fluctuantes :

“How do I look? This question implies several: How do I see-what are the modes, constraints, and possibilities of my seeing, the terms of vision for me? How am I seen-what are the ways in which I'm seen or can be seen, the conditions of my visibility? And more-how do I look *on*, as the film unrolls from reel to reel in the projector, as the images appear and the story unfolds up on the screen, as the fantasy scenario unveils and the soundtrack plays on my head? For the question is, To see or not to see, to be seen (and how) or not to be seen (at all?): subjective vision and social visibility, being and passing, representation and spectatorship-the conditions of visible, what can be *seen*, and eroticized, and what *scene*.” (p.85)

### 2.3.2 La sexopolitique

Afin de mener à bien notre analyse, nous comptons nous appuyer sur des ouvrages sociologiques qui envisagent les diversités sexuelles davantage comme des

puissances politiques que comme des êtres passifs qui subiraient les contrecoups des divers discours en matière de sexualité. Ainsi, en plus de la pensée de De Lauretis, nous aurons notamment recours à un concept employé par Beatriz Preciado (2003) : celui de la sexopolitique. D'après Preciado (2003), avec la sexopolitique :

Le sexe (les organes soit disant « sexuels », les pratiques sexuelles mais aussi les codes de la masculinité et de la féminité, les identités sexuelles normales et déviantes) entre dans les calculs de pouvoir, faisant des discours sur le sexe et des technologies de normalisation des identités sexuelles un agent de contrôle de la vie (p. 18).

En fait, bien que ce concept s'inspire de la pensée de Foucault, il remet également en question la vision foucaldienne de la politique qui appréhende le biopouvoir comme un type de pouvoir qui ne ferait que produire de la normalisation et déterminer des modèles de subjectivation (Preciado, 2003, p. 18). Ainsi, Preciado (p. 20) n'envisage pas le genre comme la résultante d'un système clos de pouvoir ou comme une idée qui s'imposerait sur une matière passive, mais bien comme un terme regroupant la totalité des dispositifs sexopolitiques (médecine, pornographie, famille, etc.) qui furent réappropriés par les diversités sexuelles. À vrai dire, la sexopolitique de Preciado (p. 20) renverrait à un site de pouvoir, voire à un lieu de création, occupé tant par les groupes féministes, les groupes homosexuels, les groupes intersexes que par les chicanas et les postcoloniaux. C'est pourquoi elle privilégie le qualificatif de *multitude queer*. Selon cette conception, les divers discours (ou technologies) de normalisation du genre et de formatage des corps normaux n'entraîneraient pas nécessairement un déterminisme passif ni l'absence d'espaces de résistance politique. Donc, « parce que la multitude queer porte en elle, comme échec ou résidu, l'histoire des technologies de normalisation du corps, elle a aussi la possibilité d'intervenir dans les dispositifs biotechnologiques de production de subjectivité sexuelle » (Preciado, 2003, p. 21).

Par ailleurs, pour Preciado (2003, p. 18), le sexe est un enjeu primaire de la sphère politique, tandis que l'hétérosexualité est, pour sa part, une technologie bio-politique visant à produire des corps *straight*. En effet, Preciado (p. 19) souligne la présence d'un Empire sexuel qui exercerait de la pression afin de régler, de contrôler et de normaliser la myriade d'individus *anormaux* qui évoluent au sein de la société hétéronormative. Cependant, les *minorités sexuelles* sont ici présentées comme un groupe qui peut recourir à diverses stratégies politiques telles que la dés-identification, l'identification stratégique, le détournement des technologies du corps et la dés-ontologisation, et ce, afin de résister à cet Empire sexuel (Preciado, 2003, p. 21). Bourcier (2002) abonde dans ce sens lorsqu'elle souligne que le mouvement queer, dans une volonté de résistance politique, «emprunte à des stratégies de resignification, de dés-identification, de prolifération, de réappropriation ... comme autant de manières d'exploiter des ressources identitaires de manière post-identitaire» (p. 38). En somme, la multitude queer est ici envisagée comme une force politique qui peut se réapproprier et détourner les discours institutionnels qui produisent aussi bien le corps *straight* que le corps déviant.

Ainsi, la multitude queer se ferait dans «l'appropriation des disciplines de savoirs/pouvoirs sur les sexes, dans la réarticulation et le détournement des technologies sexopolitiques précises de productions des corps "normaux" et "déviants"» (Preciado, 2003, p. 22). En fait, pour Preciado (2003, p. 22), la politique queer ne repose pas sur l'idée d'une identité innée (homme/femme) ni sur une définition issue de la pratique (hétérosexuelle/homosexuelle), mais plutôt sur la diversité des corps en opposition aux régimes qui les définissent et les construisent comme *straight* ou *anormaux*. Enfin, Preciado (p. 23) précise que la prise de parole des *minorités sexuelles* est fondamentalement un contre-discours, une réappropriation de diverses technologies sexopolitiques ainsi qu'une modification au sein de la production et de la circulation des discours institutionnels contemporains.

## 2.4 Le nouveau cinéma queer en tant que concept

### 2.4.1 Deux approches principales en matière de cinéma queer

Bien qu'il n'y ait pas de définition du *nouveau cinéma queer* qui fasse consensus au sein de la littérature portant sur le sujet, il existe cependant deux approches principales relativement à l'objet de ce cinéma (Morrison, 2006, p. 137). La première approche correspondrait à une vision ouverte du cinéma queer. Par exemple, pour Benschoff et Griffin (2006, p. 1-2), le terme *queer* peut être employé afin de décrire toute sexualité qui ne renvoie pas à la monogamie procréatrice hétérosexuelle, ce qui explique le caractère englobant de leur conception du cinéma queer. En effet, pour Benschoff et Griffin (2006, p. 9-11), tout film comprenant au moins un personnage non-hétérosexuel, tout film visionné par un public non-hétérosexuel, tout film mettant l'accent sur une alternative à la normalité et tout film écrit, réalisé, produit ou interprété par une personne non-hétérosexuelle peut être défini comme queer. Dans la même veine, au sein du livre *The Romance of Transgression in Canada. Queering Sexualities, Nations, Cinemas* (2006), Waugh envisage la catégorie *queer* comme un terme parapluie qui pourrait être remplacé par l'acronyme BLAGTITTISQQ, c'est-à-dire «bisexual, lesbian, leather, asexual/celibate, gay, transsexual, intersex, transgendered, two-spirited, intergenerational, sex-worker, questioning, queer» (p. 10). Par ailleurs, Waugh (p. 9) perçoit des traces d'une énergie queer dans des films tels que *La bête lumineuse* (1982) de Pierre Perrault et *Un zoo la nuit* (1987) de Jean-Claude Lauzon, c'est-à-dire dans des œuvres qui n'abordent pas directement la question de la diversité sexuelle. Ainsi, Waugh (p. 9) précise que ces films peuvent être perçus comme hétérosexuels si l'on s'attarde à leur origine et à leur intention, mais qu'ils sont résolument queers dans l'intensité de leur déni obsessif du continuum qui relie l'homosocialité et l'homosexualité.

La seconde approche correspondrait à des analyses qui conçoivent le cinéma queer comme un produit spécifique répondant directement aux problèmes rencontrés par les activistes homosexuels des années 1980 et 1990, c'est-à-dire l'hétéronormativité et le sida (Morrison, 2006, p. 137). D'après cette approche, le cinéma queer serait oppositionnel, marginal et il défierait les normes, les affirmations, les principes et les protocoles de la culture hétérosexuelle dominante (Morrison, 2006, p. 137). Ainsi, selon cette optique, la culture dominante serait une force monolithique qui absorbe les énergies queers, ce qui obligerait les films queers à tendre vers la marginalité afin de contester efficacement la culture hétéronormative dominante (Morrison, 2006, p. 138). Morrison (2006) explique bien cette posture oppositionnelle et réactionnelle : «the movement is constantly dying, thriving, or being reborn, with the “mainstream” typically serving as the agent of these evolutions and an epitome of that otherwise absent “centre”» (p. 138). Dans ces conditions, le cinéma queer aurait de la difficulté à maintenir sa position oppositionnelle en raison du discours postmoderne qui s'approprie les positions marginales afin de les redistribuer au grand public, neutralisant ainsi *in fine* les différences (Pick, 2004, p. 106).

En somme, les tenants de l'approche *ouverte* du cinéma queer pensent que ce cinéma est, et a toujours été, une partie prenante de la culture populaire (*mainstream*) et que la vitalité du cinéma queer passe par une visibilité accrue (Morrison, 2006, p. 146). De plus, cette optique tendrait à souligner l'apport de la culture queer à la culture dominante ainsi que l'acceptation récente des films queers par cette dernière. Pour leur part, les tenants de la seconde approche aspirent à préserver le caractère radical du cinéma queer, et ce, afin de radicaliser la culture dominante (Morrison, 2006, p. 146).

#### 2.4.2 La mort du *nouveau cinéma queer* ou une nouvelle ère pour le cinéma queer

Certains auteurs (Rich, 2000; Aaron, 2004) prétendent que le *nouveau cinéma queer* ne fut qu'une tendance passagère qui prit fin au tournant du millénaire, alors que pour d'autres ce mouvement cinématographique entamerait actuellement une nouvelle vie. Ainsi, Aaron (2004, p. 8) argue que le *nouveau cinéma queer* est une chose du passé, c'est-à-dire qu'un secteur durable de films queers amalgamant le populaire et le radical n'aurait pas vu le jour. Par contre, cette *période cinématographique* aurait laissé derrière elle un certain héritage : elle aurait réalisé des gains culturels, critiques et, dans une moindre mesure, politiques (Aaron, 2004, p. 8). Aaron (2004) ajoute : «its real impact, and value, are not to be measured by the quantity or quirkiness of potential members, but by the queerer culture it ushered in» (p. 8). Bref, la période du *nouveau cinéma queer* aurait permis de transformer partiellement la culture hétérosexuelle. Ainsi, le *nouveau cinéma queer* aurait, d'une part, incité l'industrie cinématographique à insérer davantage de personnages homosexuels au sein de ses récits et, d'autre part, encouragé les acteurs hétérosexuels à accepter des rôles non-hétérosexuels (Aaron, 2004, p. 9-10). De plus, la période du *nouveau cinéma queer* aurait contribué au foisonnement des études relatives au cinéma homosexuel au sein des universités ainsi que favorisé la discussion sociale au sujet de la thématique de l'identification, incitant ainsi le respect de l'altérité (Aaron, 2004, p. 10-11).

Au sein de son article intitulé *Queer and Present Danger* (2000), B. Ruby Rich fit part de ses préoccupations au sujet de l'avenir du cinéma queer. Rich (p. 23) prétend que le terme *New Queer Cinema* qualifie un moment dans l'histoire du cinéma plutôt qu'un mouvement à proprement parler. Selon Rich (p. 23), le *nouveau cinéma queer* aurait débuté comme une impulsion radicale pour, en fin de compte, se muer en niche de marché (*niche market*). Ainsi, Rich (2000) stipule que: «lacking the concentrated creative presence and focused community responsiveness of the past, the New Queer Cinema has become just another niche market, another product line pitched at one



particular type of discerning consumer» (p. 24). Enfin, pour Rich (p. 25) la principale réussite du *nouveau cinéma queer* est que le cinéma populaire qui aborde le sujet de la non-hétérosexualité peut maintenant mettre en vedette des célébrités et avoir un certain succès commercial.

Pour sa part, Nick Davis (2008, p. 625) prétend que l'énergie esthétique ainsi que l'impulsion politique du *nouveau cinéma queer* auraient subi une métamorphose. Selon Davis (2008), «the genre's styles, tropes, audiences, vocabularies, and paradoxes are as destined to mutate and to supersede its initial, enabling gestures as those of any cinematic or theoretical movement» (p. 625). En fait, l'évolution serait ce qui assure la pérennité et la pertinence d'un genre cinématographique; par exemple, certains films (*Pola X* [1999] de Léos Carax et *Shortbus* [2006] de John Cameron Mitchell, notamment) auraient participé à revigorer le *nouveau cinéma queer* en choisissant de représenter des actes sexuels non simulés (Davis, 2008, p. 625).

Nowlan (2010, p. 15) abonde dans le même sens que Davis (2008) lorsqu'il souligne que le cinéma queer doit être perçu comme un objet fluide qui peut connaître des variations aussi bien dans le temps que dans l'espace. Ainsi, Nowlan (2010) précise sa pensée de la façon suivante:

“After all, what is ‘queer’—and what is ‘straight’—in the context of a particular historical and social conjuncture may well not be in another, and, in fact, this divergence may result not only from the ability of “the straight” to absorb, contain, coopt, and tame “the queer,” but also from the ability of the queer in turn to de-sorb, break open, free up, and render wild the straight. Admittedly, this tends to be a substantially uneven relationship, with the straight tending to exercise greater power than the queer, but as long as resistance to an absolutely monolithic social conformity survives, and as long as social norms are instituted and exercised in ways that in fact entail marginalizing consequences, space for the queer will exist—and the need for a queer agency enabled by this queer situation will persist.” (p. 16)

D'après Juett et Jones (2010, p. iv), le *nouveau cinéma queer* connaîtrait actuellement une deuxième vie, une seconde vague qui aurait le potentiel d'influencer et d'atteindre bien plus que les amateurs de films indépendants, les critiques et les intellectuels qui visionnaient les films de la première vague. La résurgence de ce mouvement cinématographique serait portée par des films (*Brokeback Mountain* d'Ang Lee [2005] ou *Transamerica* de Duncan Tucker [2005], par exemple) qui ciblent le grand public plutôt qu'un public gai et lesbien, permettant ainsi un dépassement des frontières et une plus grande visibilité au sein de la sphère publique (Juett et Jones, 2010, p. xi). Ainsi, le *nouveau cinéma queer* ne représenterait plus le pôle homosexuel de l'opposition binaire homosexuelle/hétérosexuelle; en fait, sa nouvelle position serait plutôt transgenre, c'est-à-dire qu'il mettrait au défi la culture populaire d'aller au-delà des identifications traditionnelles en matière de personnages, de réalisateurs et de publics (Juett et Jones, 2010, p. xii). Enfin, le 21<sup>e</sup> siècle aurait été le théâtre de changements politiques, culturels et théoriques en matière de perception et de définition du genre, ce qui aurait permis à ce cinéma d'abandonner les questionnements sur la binarité pour finalement en arriver à promouvoir de nouvelles formes d'ouverture et d'inclusion (Juett et Jones, 2010, p. xiii).

En ce qui a trait à l'incorporation des thématiques queers au sein du cinéma populaire ainsi qu'à la relation entre un cinéma queer indépendant et le cinéma populaire, Morrison (2006) souligne ceci :

“The mainstream isn't always so straight, while queer cinema isn't always as queer as some might wish, or isn't queer at all in the manner that others might like it to be, and the center and the margins, highly permeable constructs themselves, exist only in constantly shifting relations to one another.” (p. 141)

Ainsi, selon Morrison (2006, p. 141), il serait injuste d'accuser les œuvres qui tentent d'amalgamer le cinéma queer et le cinéma populaire de trahir l'essence de la théorie queer, puisque l'une des aspirations de cette dernière serait justement d'élargir la

représentation des identités sexuelles dissidentes au-delà de l'étiquette *gai et lesbienne*. De plus, Morrison (p. 143) souligne que le cinéma de Todd Haynes (*Far From Heaven* [2002] et *I'm Not There* [2007], par exemple) témoigne d'une volonté de théorisation de la culture hétérosexuelle dominante, voire d'un effort visant à rendre cette culture plus queer.

Un exemple de cinéma hybride fusionnant le cinéma queer et le cinéma populaire est le film *Brokeback Mountain* (2005) d'Ang Lee; selon Leung (2008, p. 23), ce film aurait trouvé une façon convaincante et crédible de réconcilier la sensibilité queer avec le formalisme esthétique des récits conventionnels, et ce, sans avoir véritablement embrassé le style cinématographique du *nouveau cinéma queer*. En déplaçant le cinéma queer de son cadre postmoderne et en réconciliant celui-ci avec l'unité du récit classique, Ang Lee aurait réussi à créer un film hybride, voire un sous-genre : le film queer conventionnel/hétérosexuel (Leung, 2008, p. 23). En fait, Leung (2008) nomme ce sous-genre : «the queer film done straight» (p. 23); ici, le terme *straight* revêt deux significations : conventionnel et hétérosexuel. Enfin, d'après Leung (p. 27), Ang Lee aurait réussi à métamorphoser un récit queer en un métarécit universellement représentatif, c'est-à-dire que *Brokeback Mountain* (2005) réussirait à élever l'expérience queer en une expérience archétypale pouvant être ressentie, partagée et comprise par l'ensemble de la population.

Selon nous, la définition ou le modèle qui cerne le plus adéquatement l'objet du *nouveau cinéma queer*, et ce dans l'objectif de faire une analyse de contenu, est l'idéal-type proposé par James Joseph Dean (2007). En fait, pour Dean (p. 365), le cinéma populaire, le cinéma *Gay and Lesbian Standpoint* et le *nouveau cinéma queer* sont des idéaux-types qui suivent certains modèles narratifs particuliers afin de représenter l'identité (homo)sexuelle et l'hétérosexualité normative. Ainsi, selon Dean (p. 374-375), le *nouveau cinéma queer* serait caractérisé par une représentation décentrée de l'orientation sexuelle, par une figuration des sous-cultures gaies et

lesbiennes, par une problématisation des identités de genre ainsi que par une critique des normes hétérosexuelles et des normes de genre. Cet idéal-type, qui sera à la base de notre grille d'analyse, sera explicité plus en détail au sein du chapitre 3.

## CHAPITRE III

### LA MÉTHODE PRÉCONISÉE

Au sein de ce mémoire, nous envisageons l'hétéronormativité et l'approche queer comme des formations discursives<sup>17</sup>, c'est-à-dire comme un regroupement de discours ou de manières de percevoir la diversité sexuelle qui se déploie dans un style similaire et qui supporte les mêmes valeurs sociales, politiques et institutionnelles. Ainsi, nous approchons l'hétéronormativité et l'approche queer comme des discours qui existent parallèlement au sein du même système représentationnel, c'est-à-dire au sein d'un langage qui produit du sens à propos d'un événement, d'une chose ou d'une personne afin communiquer des idées et des sentiments : le cinéma. Nous croyons que le discours d'un film peut se manifester aussi bien dans les dialogues, dans la morale du récit, dans les choix artistiques (musique, montage, éclairage, etc.) que dans la thématique ou dans la façon d'exploiter cette thématique (les règles diffuses qui encadrent le traitement de cette thématique et les pratiques institutionnelles). Donc, nous recherchons à mettre en lumière les connaissances, les objets, les pratiques sociales et les sujets produits par les discours présents au sein des films québécois de fiction qui abordent la thématique de la diversité sexuelle. En fait, afin de bien répondre à notre question de recherche, notre analyse de films s'attarde à dégager du sens de ces films, à déceler les types de discours qu'ils supportent et à

---

<sup>17</sup> Selon Mayaffre (2004), une formation discursive est «ce qui fait qu'au-delà ou en-deçà du domaine, du genre, du registre ou du thème ... deux discours se ressemblent ... et que cette ressemblance linguistique témoigne du positionnement idéologico-social de l'instance énonciative» (Introduction, paragr. 3).

cibler la formation discursive dominante en matière de diversité sexuelle au sein du cinéma québécois; donc, il s'agit d'une étude qualitative.

De plus, nous nous intéressons aux représentations cinématographiques de la diversité sexuelle du point de vue de la création et non de celui de la réception des œuvres. Ce faisant, nous voulons analyser notre corpus de films selon une approche qui envisage le cinéma comme un prisme de la société dans laquelle il s'insère plutôt que d'effectuer une analyse de la réception et de la fréquentation des productions filmiques. À l'instar de Chantal Nadeau (1997, p. 121), nous privilégions une approche qui envisage le cinéma comme un événement représentationnel culturel, c'est-à-dire que l'analyse de la représentation de la diversité sexuelle au cinéma nous emmène nécessairement à excéder le cadre de l'écran pour nous retrouver au sein de l'espace public.

En outre, il semble important de souligner que ce travail n'est pas une analyse critique, en ce sens qu'il n'a pas pour finalité de porter un jugement esthétique ou un jugement d'appréciation sur les œuvres du corpus. Ainsi, d'une part, parce que nous ne voulons pas limiter notre analyse à la dichotomie simplificatrice du débat entre représentations positives et négatives de la diversité sexuelle et, d'autre part, parce que nous croyons qu'une analyse sociologique de la diversité sexuelle au cinéma ne doit pas se limiter à une analyse filmique du matériel, nous avons privilégié une approche qui nous permet d'analyser la représentation de la diversité sexuelle en prenant en compte certains aspects institutionnels et sociaux de la réalité hétérosexuelle et homosexuelle : l'approche discursive. En fait, l'inclusion de ces dimensions au sein de notre analyse est privilégiée parce que les représentations de la diversité sexuelle, d'une part, s'inspirent de la réalité sociale et, d'autre part, affectent cette même réalité sociale.

### 3.1 L'approche discursive de Hall

Afin d'étudier les représentations de la diversité sexuelle dans le cinéma québécois, diverses approches méthodologiques tant quantitatives que qualitatives peuvent être envisagées, et ce, selon la nature de la problématique et des angles d'analyse retenus. Pour notre part, nous avons retenu une stratégie de nature qualitative qui nous permettra, nous semble-t-il, de répondre efficacement à notre question de recherche. Ainsi, afin d'analyser notre corpus de films, nous avons choisi l'approche discursive présentée par Stuart Hall dans le livre *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices* (1997). En fait, nous avons effectué une analyse de contenu qui s'inspire de l'approche discursive. Comme le souligne Hall (1997b, p. 42), en raison de la complexité de leurs objets d'étude (l'humain, la société et la culture), la représentation et la signification semblent davantage appartenir au domaine interprétatif des sciences humaines qu'au courant positiviste.

Nous avons privilégié l'approche discursive présentée par Hall (1997), car elle nous permet notamment d'analyser notre corpus en tenant compte de trois dimensions qui participent à la formation du discours au sein d'un film: le message, le point de vue de l'émetteur et le contexte institutionnel. Ainsi, afin d'examiner ces trois dimensions, il nous semble important d'aborder certaines données factuelles relatives à la production des œuvres de notre corpus ainsi que de traiter du contexte qui a entouré la production de celles-ci. Par conséquent, le chapitre 4 détaillera certaines données générales des films de notre corpus telles que l'année de leur distribution, leur synopsis, leur budget, leur financement et le profil de leur réalisateur.

#### 3.1.1 Le sens, la représentation, le langage, les signes et la connaissance

Avant d'aborder plus en détail l'approche discursive de Hall (1997), nous allons

présenter sa conception du sens, de la représentation, du langage, des signes et de la connaissance. D'abord, selon Hall (1997b),

“Representation is the production of the meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to *refer to* either the ‘real’ world of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people and events.” (p. 17)

En fait, dans le langage<sup>18</sup>, nous employons des signes (sons, mots écrits, images produites électroniquement, notes de musique, objets, etc.) afin de représenter nos concepts, nos idées et nos sentiments aux autres (Hall, 1997a, p. 1). Toutefois, pour le langage, l'importance des sons, des images, des expressions et des gestes ne réside pas dans ce qu'ils sont, mais bien dans ce qu'ils font; c'est la fonction de ces signes qui est importante (Hall, 1997a, p. 5). Toujours au sujet des sons et des images, Hall (1997a) souligne ceci : «they are the vehicles or media which *carry meaning* because they operate as *symbol*, which stand for or represent (i.e. symbolize) the meanings we wish to communicate» (p. 5). En somme, la représentation serait le processus qui relie les entités réelles, les concepts et les signes (Hall, 1997b, p. 19).

Pour Hall (1997b, p. 24), s'il existe bel et bien une fixité relative dans le langage, ce n'est toutefois pas le cas avec le sens, puisque le sens est une construction qui résulte des pratiques significatives. Ainsi, selon l'approche discursive, les choses n'auraient pas de sens en soi, puisque ce sont les individus qui leur en donnent en utilisant des systèmes représentationnels, des concepts et des signes (Hall, 1997b, p. 25).

D'ailleurs, Hall (1997a, p. 3) précise que le sens des événements, des choses et des individus est acquis par l'interprétation, la représentation et l'utilisation que nous en faisons.

---

<sup>18</sup> Hall (1997b, p. 18) utilise le mot *langage* au sens large du terme; par exemple, il envisage les images visuelles, lorsqu'elles sont employées pour exprimer du sens, comme un langage.



Par ailleurs, parce que le sens est continuellement produit et échangé dans les interactions personnelles et sociales auxquelles nous prenons part, nous pouvons dire de celui-ci qu'il est fluctuant et pluriel (Hall, 1997a, p. 3). À vrai dire, si le sens pouvait être figé par la représentation, il ne changerait jamais et les contre-stratégies ne pourraient voir le jour (Hall, 1997c, p. 270). Toutefois, le pouvoir interviendrait dans les pratiques représentationnelles et dans les discours afin de figer le sens ou d'en privilégier un (Hall, 1997c, p. 228). De plus, Hall (1997a, p. 9) précise qu'il n'y a pas une façon singulière ou correcte d'analyser ce qu'une image représente. Les événements, les choses et les individus peuvent revêtir plusieurs significations et leurs sens peuvent changer selon le contexte, l'usage et les circonstances historiques (Hall, 1997a, p. 9). Ainsi, Hall (p. 9-10) précise que, dans ces conditions, le travail d'analyse est somme toute interprétatif, puisque notre relation avec le sens des choses n'est jamais purement rationnelle, directe ou instrumentale. Par ailleurs, Hall (p. 10) stipule que la production de sens d'une œuvre est une pratique significative exercée aussi bien par l'émetteur que par le récepteur (analystes et spectateurs).

L'approche discursive présentée par Hall s'inspire de certains éléments de la pensée de Foucault, à savoir principalement l'idée selon laquelle la connaissance serait produite à travers les discours (1997b, p. 42-43). Ainsi, cette approche permet, d'une part, d'analyser la façon dont le langage et la représentation produisent du sens et, d'autre part, d'examiner comment la connaissance produite par un discours particulier contribue à la fois à réguler les comportements, à construire les subjectivités et les identités, ainsi qu'à définir la façon dont certaines réalités sont représentées, étudiées et perçues (Hall, 1997a, p. 6). Par conséquent, cette approche méthodologique permet à l'analyste de se pencher sur les effets de la représentation, ainsi que sur certains aspects politiques et historiques de cette représentation (Hall, 1997a, p. 6).

Le discours<sup>19</sup>, qui est ici envisagé comme un système de représentation, porte sur le langage, c'est-à-dire qu'il définit et produit l'objet de notre connaissance à travers du langage; il oriente la façon par laquelle on peut parler et penser à propos d'un sujet de manière significative (Hall, 1997b, p. 44). Cependant, l'approche discursive considère également que les pratiques sociales ont des aspects discursifs, car elles produisent du sens, et que le sens module et influence nos comportements (Hall, 1997b, p. 44). En somme, l'idée selon laquelle les objets physiques et les actions ne peuvent acquérir de sens et devenir des objets de connaissance qu'à l'intérieur des discours est centrale à la manière dont l'approche discursive envisage les concepts de sens et de représentation (Hall, 1997b, p. 44-45). En fait, selon cette approche, le sens et les pratiques significatives prennent forme au sein même des discours.

L'approche discursive permet également de prendre en considération les diverses relations de pouvoir qui se manifestent au sein des discours. Ainsi, Hall (1997b, p. 44) souligne que le discours influence la façon dont les idées sont employées et mises en pratique afin de réguler le comportement des individus. En outre, les formations discursives définiraient ce *qui est* et ce *qui n'est pas* approprié de dire et de faire par rapport à un sujet particulier (Hall, 1997a, p. 6). De plus, cette approche met en lumière que le sens régule et organise nos pratiques et nos comportements et qu'il aide à établir les règles, les normes et les conventions par lesquelles la vie sociale est ordonnée et gouvernée (Hall, 1997a, p. 4).

### 3.2 Le choix du corpus

Au sein de ce mémoire, nous avons analysé des films québécois contemporains

---

<sup>19</sup> Essentiellement, Hall (1997a) présente les discours de la façon suivante : «discourses are ways of referring to or constructing knowledge about a particular topic of practice: a cluster (or *formation*) of ideas, images and practices, which provide ways of talking about, forms of knowledge and conduct associated with a particular topic, social activity or institutional site in society» (p. 6).

(2000-2014) de fiction qui traitent de la diversité sexuelle ou qui mettent en scène des personnages appartenant à la diversité sexuelle. Ainsi, les films que nous avons sélectionnés sont récents. Bien que l'exercice visant à circonscrire ce qu'est un film contemporain soit quelque peu aléatoire, il reste essentiel à la réalisation de ce projet. Par conséquent, nous avons choisi l'an 2000 comme date limite; ce choix est guidé par une nécessité plus pratique que théorique. Par ailleurs, le nombre de films constituant notre corpus se limite à neuf, car nous désirions nous assurer d'être en mesure d'effectuer une analyse somme toute assez riche et profonde, et ce, dans les limites de temps et de ressources propres à la constitution d'un mémoire. Donc, cette analyse n'est pas exhaustive, en ce sens que nous avons décidé, après un visionnement attentif, de ne pas inclure certaines œuvres au sein de notre corpus. Les critères d'exclusion furent les suivants : la thématique de la diversité sexuelle était peu exploitée et le traitement de la diversité sexuelle était similaire à une autre œuvre déjà incluse dans notre corpus. Enfin, notre analyse des représentations de la diversité sexuelle au sein du cinéma québécois ainsi que des discours favorisés par ce cinéma ne prend pas en compte les films recélant une non-hétérosexualité codée ou implicite.

De surcroît, nous avons tenté de constituer un corpus qui est représentatif de l'hétérogénéité présente au sein des œuvres québécoises de fiction qui abordent la thématique de la diversité sexuelle. Ainsi, certains films de notre corpus sont réalisés par des hommes, alors que d'autres sont réalisés par des femmes; certains sont tournés en langue française, d'autres en langue anglaise; certains sont commerciaux, d'autres indépendants. De plus, certains réalisateurs et scénaristes (Pool, Touma, Gaudreault, Langlois, Dolan, Robichaud, Galluccio et Boulay) de ces films ne s'identifient pas comme hétérosexuels, tandis que d'autres le sont. En fait, notre sélection fut simplifiée par le nombre limité de films québécois contemporains qui touchent à cette thématique. Par ailleurs, parce que le *nouveau cinéma queer* peut se décliner en plusieurs sous-genres (comédie, drame, romance, etc.), notre corpus de films ne se limite pas à un sous-genre. Bref, notre corpus de films comprend les

œuvres suivantes : *Lost and Delirious* (2001) de Léa Pool, *Saved by the Belles* (2003) de Ziad Touna, *Mambo Italiano* (2003) d'Émile Gaudreault, *C.R.A.Z.Y.* (2005) de Jean-Marc Vallée, *Amnesia: The James Brighton Enigma* (2005) de Denis Langlois, *Les amours imaginaires* (2010) de Xavier Dolan, *Laurence Anyways* (2012) de Xavier Dolan, *Sarah préfère la course* (2013) de Chloé Robichaud et *Vic + Flo ont vu un ours* (2013) de Denis Côté.

### 3.3 Méthode d'analyse, grille de codage et interprétation

Notre analyse se centre sur le sens des œuvres cinématographiques qui composent notre corpus, c'est-à-dire qu'elle a pour objectif de dévoiler les systèmes de représentation contenus au sein des films que nous avons sélectionnés. De cette façon, nous croyons être en mesure de répondre à notre question de recherche, c'est-à-dire de saisir comment on peut qualifier le cinéma québécois contemporain qui traite de la diversité sexuelle. D'autre part, notre analyse vise à révéler si le *nouveau cinéma queer* est présent au sein de la cinématographie québécoise. Par cet exercice, nous avons voulu identifier les attitudes, les intentions, les croyances, les connaissances et les pratiques sociales supportées par les films de notre corpus et analyser si celles-ci correspondent aux tendances du discours queer et du *nouveau cinéma queer*. En d'autres termes, nous avons cherché à savoir si ces œuvres suivent certains motifs ou schèmes narratifs particuliers renvoyant à un discours queer en matière de représentation de la diversité sexuelle, de l'orientation sexuelle et de l'hétéronormativité<sup>20</sup>. Pour ce faire, nous avons scindé notre analyse en trois phases, soit celles de la pré-analyse, de l'exploitation du matériel et finalement celle du

---

<sup>20</sup> Ainsi, notre travail de recherche se distancie des angles d'approche usuellement employés afin d'analyser la thématique de la diversité sexuelle au sein du cinéma québécois (voir chapitre 1), c'est-à-dire que nous ne cherchons pas à comprendre comment cette thématique s'articule autour de la question nationale, de la fédérostrophie et de la romance familiale.

traitement des résultats, de l'inférence et de l'interprétation.

La phase de la pré-analyse a consisté à choisir une approche méthodologique (approche discursive) et un arrière-plan théorique (voir chapitre 2) afin de nous aider dans cette démarche qualitative qui implique des formes de compréhension du monde. Par ailleurs, lors de cette étape, nous avons effectué des recherches documentaires sur les discours portant sur le cinéma qui aborde la thématique de la diversité sexuelle, sur les analyses déjà produites sur les œuvres de notre corpus ainsi que sur les réalisateur(trice)s de ces œuvres. De plus, nous avons visionné une première fois l'ensemble des films de notre corpus afin de procéder à une analyse rapide de leur scénario, de leur procédé narratif, de leur construction et de leurs aspects filmiques et techniques, et ce, dans l'objectif de nous familiariser avec ces aspects avant d'explorer plus en détail leur traitement de la diversité sexuelle.

Ensuite, nous avons construit une grille de codage, partiellement basée sur l'idéal-type du *nouveau cinéma queer* élaboré par Dean (2007), sur laquelle nous nous sommes appuyés afin de repérer des catégories et des indicateurs qui nous ont permis de coder systématiquement notre corpus. Nous n'avons pas élaboré de grille de codage pour le cinéma populaire hétéronormatif et le cinéma *standpoint*, puisque l'opposé de chaque catégorie qui correspond au concept du *nouveau cinéma queer* nous renvoie au traitement de la diversité sexuelle par ces deux types de cinéma. En fait, selon Dean (2007, p. 370), la principale différence entre le cinéma populaire et le cinéma *standpoint* est que ce dernier représente des sous-cultures au sein de sa diégèse. Par exemple, une des dimensions/catégories du *nouveau cinéma queer* est la fluidité de l'orientation sexuelle, alors que la fixité de l'orientation sexuelle est l'une des dimensions/catégories du cinéma populaire et du cinéma *standpoint*. Par ailleurs, il nous semble important de souligner que notre analyse est à la croisée de l'analyse déductive et de l'analyse inductive, en ce sens que nous avons effectué un codage *a*

*priori*<sup>21</sup> basé sur l'idéal-type de Dean (2007) ainsi que sur les éléments caractéristiques du *nouveau cinéma queer* que nous avons exposés dans notre revue de littérature, sans toutefois exclure la possibilité que de nouvelles catégories et que de nouveaux indicateurs puissent surgir de l'analyse.

Préalablement à l'analyse des films, nous avons développé onze catégories thématiques du *nouveau cinéma queer*. Toutefois, à la suite de l'analyse des films, nous avons décidé de réduire ces catégories à cinq. Ainsi, bien que nous voulions au départ définir une part de nos catégories et de nos indicateurs préalablement à l'analyse et une autre part durant et après cette analyse, la phase de l'analyse nous a plutôt convaincus de la nécessité d'éliminer certaines catégories et d'en regrouper d'autres. D'abord, la catégorie *Présence de sous-cultures gaies* fut éliminée parce qu'elle est également un des éléments constitutifs du cinéma *standpoint*, c'est-à-dire qu'elle ne nous permet pas de discriminer entre le *nouveau cinéma queer* et le cinéma *standpoint*. Or, notre recherche vise justement, en partie, à déterminer si le mouvement du *nouveau cinéma queer* est présent dans la cinématographie québécoise. Ensuite, la catégorie *Cinéma formaliste*<sup>22</sup>, qui visait à refléter l'excès visuel et stylistique du cinéma queer souligné par Leung (2008, p. 40), fut également supprimée puisqu'elle renvoie plus aux aspects techniques des films qu'à leur

---

<sup>21</sup> Selon Gavard-Perret et Helme-Guizon (2012), le codage *a priori* vise à «confronter les différentes unités du corpus aux catégories définies *a priori* afin de les affecter dans les catégories dont le sens est le plus proche de leur contenu» (p. 259).

<sup>22</sup> Selon Giannetti (2008, p. 2), les œuvres cinématographiques peuvent être classifiées en trois catégories : le réalisme, le classicisme et le formalisme. Giannetti (p. 2) souligne toutefois qu'il est important d'envisager ces catégories comme des notions générales, en ce sens qu'aucun film n'est purement réaliste ou formaliste. D'une façon générale, on peut dire que le cinéma réaliste tente de reproduire la réalité avec un minimum de distorsion, alors que le cinéma formaliste représente la réalité d'une façon volontairement déformée et stylisée (Giannetti, 2008, p. 2). Ainsi, Giannetti (3-4) précise que les films formalistes sont stylistiquement flamboyants, qu'ils mettent en image des costumes et des décors exagérés et qu'ils emploient des techniques cinématographiques qui rappellent constamment aux spectateurs qu'ils sont dans un univers filmique (ralenti, accéléré, manipulation des couleurs, etc.). Le classicisme, pour sa part, renvoie à une tendance cinématographique qui se situe entre les pôles du réalisme et du formalisme (Giannetti, 2008, p. 6).

discours. Puis, nous avons exclu la catégorie *Posture postmoderne*. En fait, bien que certains auteurs (Benshoff et Griffin, 2004, p. 11; Aaron, 2004, p. 5) aient souligné que le *nouveau cinéma queer* s'inspire de la pensée postmoderne en matière de diversité des identités et de déconstruction des catégories identitaire, l'exploration et l'analyse des liens entre la posture postmoderne, le *nouveau cinéma queer* et le cinéma produit au Québec dépassent l'objectif primaire de ce mémoire. À vrai dire, nous croyons que cette avenue potentielle à explorer serait mieux servie par un travail qui se pencherait spécifiquement sur ce sujet que par une section au sein d'un mémoire. Enfin, nous avons rassemblé en une seule catégorie nommée *L'approche provocatrice* quatre catégories (*Représentation visuelle de sexualité non-hétérosexuelle*, *Représentation de pratiques sexuelles hors-normes*, *Adoption des positions politiques et des stratégies rhétoriques de l'activisme queer* et *Cinéma provocant*) qui provenaient d'une lecture transversale des œuvres que nous avons présentées au sein de notre problématique et de notre cadre théorique et conceptuel. Essentiellement, cette fusion fut effectuée parce que ces catégories renvoyaient plus ou moins à la même idée: l'attitude *in your face* du *nouveau cinéma queer*, c'est-à-dire par une attitude caractérisée par l'irrévérence, l'énergie et l'excès (Rich, 1992, p. 32; Leung, 2008, p. 25).

Parmi les catégories thématiques que nous avons retenues, quatre proviennent de l'idéal-type du *nouveau cinéma queer* proposé par Dean (2007) : *La fluidité de l'orientation sexuelle* (p. 374), *La fluidité du genre* (p. 376), *La critique de l'hétéronormativité* (p. 375) et *La présence de personnages non-hétérosexuels déviants* (p. 379). À cet égard, nous invitons le lecteur à consulter les catégories et unités de codage du *nouveau cinéma queer* qui se trouvent à la fin de ce mémoire (voir annexe 1). Il est à noter qu'un film qui correspond à cinq ou à quatre catégories thématiques du *nouveau cinéma queer* est envisagé comme appartenant à ce type de cinéma, alors qu'un film qui correspond à deux ou trois catégories thématiques est ici considéré comme un film hybride qui relève autant du *nouveau cinéma queer* que du

cinéma populaire ou du cinéma *standpoint*. Ensuite, un film qui ne correspond à aucune ou à une seule catégorie thématique est ici compris comme une œuvre de type populaire ou *standpoint* ayant des affinités avec le *nouveau cinéma queer*. Enfin, un film qui ne concorde avec aucune catégorie thématique est envisagé comme un film populaire ou comme un film *standpoint*. Du reste, certaines catégories thématiques furent subdivisées en sous-catégories que nous avons créées à la suite de l'analyse et selon une impression personnelle. Par exemple, la catégorie thématique *Critique de l'hétéronormativité* est subdivisée au sein des trois sous-catégories suivantes: œuvres offrant une critique restreinte de l'hétéronormativité, œuvres proposant une critique tempérée de l'hétéronormativité et œuvres proposant une critique virulente de l'hétéronormativité.

En ce qui a trait à la phase de l'exploitation du matériel, nous avons revu chaque film à deux reprises en nous attardant particulièrement à la manière dont le ou les auteurs (réalisateur/scénariste) présente(ent) la diversité sexuelle, le genre et l'hétéronormativité. Ainsi, la cueillette de données de chaque film fut effectuée lors de trois visionnements distincts, alors que le codage fut réalisé systématiquement pendant la cueillette de données. Pour ce faire, nous avons créé une fiche technique basée sur notre annexe 1 (Catégories et unités de codage du *nouveau cinéma queer*). Lors des visionnements, nous avons procédé à un découpage thématique, c'est-à-dire que nous avons découpé les films en plusieurs séquences afin de placer les informations correspondant à celles-ci sous l'unité de codage (indicateur) de notre fiche technique qui concorde le mieux avec le sens de ce segment du film. Pour chaque film, nous avons isolé les séquences qui nous fournissaient des informations pertinentes afin de mener notre analyse et inscrit au sein de notre fiche technique les éléments qui nous ont permis de procéder à l'interprétation de ces séquences : leur durée, leur emplacement dans le film (en minutes), leurs éléments citationnels (dialogue), leur type d'action, leurs sens possibles, leurs caractéristiques techniques ayant un lien avec nos catégories thématiques ainsi que nos observations relativement



aux discours particuliers en matière de diversité sexuelle qu'elles supportent. Ainsi, nos cinq catégories thématiques et leurs indicateurs ont orienté l'analyse de film que nous avons réalisée. En d'autres termes, chaque film fut codé séparément et leurs séquences furent classées en fonction des indicateurs constituant chaque catégorie thématique.

Enfin, pour la phase du traitement des résultats, de l'inférence et de l'interprétation, nous avons tenté, d'une part, de relever des liens entre les différents films et entre les séquences propres à chaque film et, d'autre part, d'exposer, dans chaque séquence, les relations entre le signifiant et le signifié. Autrement dit, l'analyse des discours filmiques sur la diversité sexuelle requiert que l'analyste établisse une relation entre une forme, un passage d'une œuvre et un sens possible. Ainsi, afin de bien répondre à notre question de recherche, nous avons fait une analyse approfondie de chaque séquence des neuf films de notre corpus, et ce, en effectuant un aller-retour continuuel entre ce que chaque film raconte et la façon dont il le raconte. Durant ce processus, nous avons également effectué un va-et-vient entre les éléments inscrits sur notre fiche technique et la littérature portant sur notre thématique de recherche que nous avons préalablement exposée dans l'introduction et dans les deux premiers chapitres. Par ailleurs, durant l'analyse, nous sommes de temps à autre retournés visionner des séquences des œuvres afin de nous assurer de bien en saisir leur sens. Par la suite, nous avons analysé la façon dont chaque film aborde (ou n'aborde pas) les catégories thématiques du *nouveau cinéma queer*, en prenant en compte les remarques que nous avons apposées à côté des indicateurs, et ce, dans le but d'avoir une vision globale du traitement de ces catégories par chaque film. L'objectif de cette opération était d'avoir une vision globale du discours soutenu par chaque film, de saisir le sens des films en tant que totalité. Ainsi, nous avons tenté de définir la position des créateurs des films de notre corpus ainsi que leur discours relativement à la diversité sexuelle, au genre et à l'hétéronormativité.

## CHAPITRE IV

### DESCRIPTION DES ŒUVRES ANALYSÉES

Cette partie du mémoire vise à permettre au lecteur de se familiariser avec certaines données factuelles relatives aux œuvres que nous analyserons au sein du chapitre suivant. Pour chaque film de notre corpus, nous détaillerons, lorsqu'elles sont disponibles, les données générales suivantes : la date de distribution, le budget, le mode financement, le profil du réalisateur ainsi que le synopsis. Ainsi, cet examen somme toute factuel des films de notre corpus se veut une assise afin d'aborder certains éléments qui peuvent moduler le discours au cœur des œuvres tels que le point de vue du réalisateur, le message du film et son contexte institutionnel. Il est à noter que les films de notre corpus sont présentés selon l'ordre chronologique de leur date de parution.

#### 4.1 *Lost and Delirious* (2001)

*Lost and Delirious* (2001), qui a pris l'affiche en juillet 2001, est un drame sentimental réalisé par Léa Pool et scénarisé par Judith Thompson d'après le roman *The Wives of Bath* de Susan Swan. Ce tout premier film de langue anglaise réalisé par Pool met en vedette Piper Perabo, Jessica Paré et Mischa Barton respectivement dans les rôles de Paulie, Tori et Mary. *Lost and Delirious* est produit par Cité-Amérique, avec la participation financière de la SODEC, de Téléfilm Canada, des Fonds canadien de télévision, de The Movie Network, de Super Écran, de la Société Radio-Canada, de City TV Productions, de Superchannel et de Chantal Dufresne

Communications. Ce film a également obtenu des crédits d'impôt de la part du Gouvernement du Canada et de l'Ontario Film & Television Tax Credit. Nous n'avons pas trouvé le budget de ce film.

Léa Pool, qui a étudié la communication et enseigné le cinéma à l'UQAM, est une réalisatrice et scénariste d'origine suisse ayant reçu plusieurs prix dans divers festivals internationaux. Pool débuta sa carrière en réalisant des courts-métrages, des séries télévisées et des documentaires avant d'entreprendre la réalisation de longs métrages à petit budget (*Strass Café* [1980]) et à budget moyen (*The Blue Butterfly* [2004]). Cette réalisatrice affiche publiquement une identité queer, oscillant entre lesbienne et bisexuelle, qui se reflète dans son attirance pour les thématiques de l'homoérotisme, de l'homosocialité et du triangle amoureux (Waugh, 2006, p. 490). Ses films, parfois autobiographiques et introspectifs, abordent les sujets de l'identité sexuelle et de l'exil, tout en centrant leur récit autour de personnages féminins.

*Lost and Delirious* (2001) est l'histoire d'une jeune fille, Mary, qui est placée par son père dans un pensionnat huppé réservé aux filles alors qu'elle est encore en deuil de sa mère. Mary partage sa chambre avec Paulie, une rebelle à l'esprit vif, et Tori, une fille provenant d'une famille conservatrice. En peu de temps, Paulie et Tori prennent sous leurs ailes leur nouvelle camarade de chambre cadette, ce qui facilite l'intégration de cette dernière. Les trois pensionnaires se lient rapidement d'amitié, mais Mary découvre peu à peu que le lien qui unit Paulie et Tori est plus profond et plus intime que de la simple amitié. Bien que le couple dévoile la teneur de leur relation à Mary, Tori nie l'existence d'une telle relation lorsqu'elle est surprise par sa sœur dans le même lit que Paulie. Craignant la réaction de ses parents, Tori rompt abruptement l'idylle et commence à fréquenter un garçon. Mary est alors témoin de la descente aux enfers de Paulie qui tente en vain de reconquérir son ancienne bien-aimée.

#### 4.2 Saved by the Belles (2003)

Cette comédie dramatique réalisée par Ziad Touma et scénarisée par Touma et Brian Charbonneau (alias Brian C. Warren) prit l'affiche en avril 2003. *Saved by the Belles* (2003), qui fut tourné en langue anglaise, est interprété par Brian Charbonneau, Karen Simpson et Steven Turpin respectivement dans les rôles de Sheena Hershey, Scarlet et Chris. Bien que nous n'ayons pas trouvé le budget du film, nous pouvons avancer que celui-ci est de moins d'un million de dollars, puisqu'il a reçu de l'aide financière d'un programme qui supporte des films ayant des budgets variant entre 300 000 et 750 000 dollars : le Programme d'aide aux longs métrages indépendants à petit budget de Téléfilm Canada («Funding for low-budget», 2001). Le film de Touma, qui a bénéficié de crédits d'impôt fédéraux et provinciaux, fut produit avec l'aide de la SODEC, de The Movie Network, de Showcase, de Movie Central, de Super Écran et de The Independent Film Channel.

Touma, un Montréalais d'origine libanaise, est un réalisateur, scénariste et producteur né en 1974. Sa passion pour la culture urbaine montréalaise semble aiguiller ses choix professionnels: il fut réalisateur à Musique Plus et à Musimax, réalisateur de la série télévisée *On s'en va à Granby* (émission sur les nouveaux talents musicaux), chroniqueur pour le magazine Nightlife et journaliste culturel pour La Presse, Voir et Ici. Hormis *Saved by the Belles* (2003), qui est son unique long-métrage de fiction, les œuvres de Touma prennent la forme de courts-métrages, de documentaires et de séries télévisées.

*Saved by the Belles* (2003) raconte l'excentrique odyssée d'un jeune et séduisant amnésique qui est découvert en plein cœur du Village gai de Montréal par deux fêtards : Sheena, une drag queen, et Scarlet, une cyberpunk. Avec l'aide de ce duo atypique, le jeune amnésique, maintenant renommé Chris, part à la recherche de son

identité. Sa quête l'entraînera dans l'univers nocturne des boîtes de nuit montréalaise et viendra mettre en évidence que Sheena et Scarlet vivent également une crise identitaire. Ce film, tout comme *Amnesia : The James Brighton Enigma* (2005), s'inspire d'un fait divers qui s'est produit à Montréal en 1998.

#### 4.3 Mambo Italiano (2003)

Adapté d'une pièce de théâtre à succès de Steve Galluccio, *Mambo Italiano* (2003) est une comédie tournée en anglais qui s'inspire des expériences de jeunesse de Galluccio (Waugh, 2006, p. 418). Ce film, qui prit l'affiche en juin 2003, est réalisé par Émile Gaudreault, coscénarisé par Gaudreault et Galluccio et il met en vedette Luke Kirby dans le rôle d'Angelo, Peter Miller dans celui de Nino ainsi que Ginette Reno et Paul Sorvino dans ceux des parents d'Angelo. Dans l'objectif de répéter le succès mondial de *My Big Fat Greek Wedding* (2002), une comédie à saveur ethnique pleine de bons sentiments, plusieurs distributeurs ont acheté le film de Gaudreault afin de le distribuer un peu partout dans le monde (Waugh, 2006, p. 418). Ainsi, devant l'insistance des distributeurs américains, qui voulaient favoriser les chances que le film obtienne un succès commercial, deux scènes montrant un baiser entre Angelo et Nino furent supprimées (Waugh, 2006, p. 418). *Mambo Italiano*, qui a bénéficié de la participation financière de la SODEC, de Téléfilm Canada, de The Movie Network et de Super Écran, fut produit avec un budget de 5,3 millions de dollars.

Émile Gaudreault, né à Jonquière en 1964, fonda avec des amis le groupe humoristique Groupe sanguin après des études en art et technologie des médias. À la suite de la dissolution du Groupe sanguin, Gaudreault continua de travailler dans le domaine de l'humour en effectuant la conception et la mise en scène de spectacles pour divers humoristes. Puis, il se lança dans la scénarisation de films (*Louis 19, le*

*roi des ondes* [1994]) après avoir œuvré comme concepteur, scénariste et conseiller pour plusieurs émissions de télévision axées sur l'humour. Ensuite, Gaudreault passa à la réalisation de comédies populaires telles que *Nuit de noces* (2001), *De père en flic* (2009) et *Le sens de l'humour* (2011).

*Mambo Italiano* (2003) relate l'histoire d'Angelo, un jeune aspirant scénariste montréalais dans la vingtaine qui est dans une relation amoureuse avec son colocataire Nino, un policier respecté. Ressentant le besoin de sortir du placard depuis qu'il fréquente Nino, Angelo craint toutefois la réaction de sa famille conservatrice italo-canadienne. En effet, la famille d'Angelo et celle de Nino, qui rêvent de voir leur fils se marier avec une Italienne et fonder une famille, réagissent très négativement au dévoilement de la nature de la relation qui unit les deux colocataires. Certaines pressions familiales et professionnelles poussent alors Nino à quitter son amoureux afin de s'engager dans une relation amoureuse avec une fille. Pour sa part, Angelo se distancie de sa famille à la suite de la tempête émotionnelle provoquée par l'annonce de son homosexualité, mais divers rebondissements et un attachement profond permettront à ceux-ci de se réconcilier.

#### 4.4 *C.R.A.Z.Y.* (2005)

*C.R.A.Z.Y.* (2005), qui prit l'affiche en mai 2005, est une chronique réalisée par Jean-Marc Vallée et coscénarisée par Vallée et François Boulay. Ce film tourné en langue française met en vedette Marc-André Grondin dans le rôle de Zachary ainsi que Michel Côté et Danielle Proulx dans ceux de ses parents. Le film de Vallée, qui est doté d'un budget de 6,5 millions de dollars, fut produit par Cirrus Communications et par CRAZY Films. *C.R.A.Z.Y.* fut également produit avec la participation financière de la SODEC et de Téléfilm Canada, en plus d'avoir reçu des crédits d'impôt fédéraux et provinciaux.

Né à Montréal en 1963, Jean-Marc Vallée est réalisateur et scénariste. Après des études universitaires, Vallée décida de devenir réalisateur et fit trois courts-métrages qui reçurent des récompenses dans divers festivals internationaux. Son premier long-métrage, *Liste noire* (1995), remporta un succès commercial inattendu qui lui ouvrit les portes des studios américains. À la suite de divers films à petit budget et une série télévisée américaine, Vallée entreprit de réaliser *C.R.A.Z.Y.*. Voulant initialement tourner le film aux États-Unis, Vallée se laissa convaincre par Michel Côté de tourner *C.R.A.Z.Y.* au Québec. Par la suite, il alterna entre des productions francophones (*Café de Flore* [2011]) et des productions anglophones (*Dallas Buyers Club* [2013]).

*C.R.A.Z.Y.* (2005) raconte l'histoire du quatrième des cinq fils de Laurianne et Gervais Beaulieu, Zachary, qui est né le 25 décembre 1960 dans une banlieue de Montréal. Zachary mène une enfance typique et heureuse entre sa mère aimante, qui le croit détenteur d'un don de guérisseur, et son père bourru, et ce, jusqu'au jour où ce dernier le surprend déguisé en fille. Quelques années plus tard, Zachary, maintenant adolescent, vit une crise identitaire; il lutte contre ses désirs homosexuels en fréquentant une voisine et en adoptant une attitude macho dans l'objectif de plaire à son père et de se soustraire aux railleries homophobes de son frère aîné toxicomane, Raymond. Un malentendu qui pousse Gervais à croire que Zachary aurait embrassé un autre garçon lors d'une cérémonie de mariage provoque une crise familiale chez les Beaulieu. Cet incident incite Zachary à partir pour Jérusalem afin d'entreprendre une quête identitaire.

#### 4.5 *Amnesia : The James Brighton Enigma* (2005)

*Amnesia : The James Brighton Enigma* (2005) est un drame réalisé par Denis Langlois et coscénarisé par Langlois et Bertrand Lachance qui est sorti en salle en

septembre 2005. Cette œuvre tournée en anglais et en français met en vedette Dusan Dukic dans le rôle de Matthew Honeycutt, Karyne Lemieux dans celui de Sylvie, Steven Turpin dans celui de James Brighton et Norman Helms dans celui de Félix. Après s'être débattu pendant près de dix ans afin de réunir l'argent pour financer *Amnesia : The James Brighton Enigma*, Langlois finança lui-même partiellement le film avec sa société de production nommée Les productions Castor et Pollux (Waugh, 2006, p. 449). Ce film, doté d'un budget d'environ 871 000 dollars, fut produit avec la participation financière de la SODEC, de Téléfilm Canada et de Super Écran, en plus d'avoir reçu des crédits d'impôt fédéraux et provinciaux.

*Amnesia : The James Brighton Enigma* (2005), qui s'inspire d'un fait divers ayant eu lieu à Montréal en 1998, raconte l'histoire d'un jeune homme qui se réveille nu et sans mémoire dans un stationnement désaffecté. Bien qu'il croie se nommer James Brighton, il n'a qu'une certitude: être homosexuel. Avec l'aide de S.O.S Gay et surtout de l'un de ses membres qui l'héberge, James tente de découvrir son identité. Malgré l'aide de son entourage ainsi que d'une forte couverture médiatique, personne ne semble reconnaître James qui, pour sa part, sombre peu à peu dans la mélancolie. Après trois mois de recherches infructueuses, James est arrêté et accusé d'usurpation d'identité lorsque son frère, un ministre pentecôtiste, révèle sa véritable identité et son passé criminel. Un an plus tard, Sylvie, une doctorante en criminologie, tente de découvrir si James, qui s'appelle en réalité Matthew, est un imposteur.

#### 4.6 Les amours imaginaires (2010)

*Les amours imaginaires* (2010) est une comédie sentimentale écrite et réalisée par Xavier Dolan. Ce film de langue française, qui est paru en mai 2010, met en vedette Xavier Dolan dans le rôle de Francis, Monia Chokri dans celui de Marie et Niels Schneider dans celui de Nicolas. Le budget de ce film est d'environ 1,4 million de



dollars, mais un crédit d'impôt a permis aux investisseurs du film, trois investisseurs du secteur privé, de n'assumer que 600 000 dollars du coût total de production (Hontebeyrie, 2010, paragr. 4).

Xavier Dolan, né à Montréal en 1989, connut le succès dès son premier film *J'ai tué ma mère* (2009), un récit semi-autobiographique portant sur une relation amour-haine entre un jeune homosexuel et sa mère. Ce film remporta des prix à Cannes, au Vancouver International Film festival, aux prix Génie et aux Jutra. Réalisateur précoce ayant déjà écrit et réalisé cinq films à l'âge de 25 ans et homme-orchestre qui porte le chapeau d'acteur, de réalisateur, de scénariste, de costumier, de monteur et de producteur pour le film *Les amours imaginaires* (2010), Dolan est l'un des piliers du renouveau du cinéma québécois. Ses quatre premiers films, qui traitent tous de la diversité sexuelle, sont personnels, référentiels, audacieux, kitsch et stylisés.

*Les amours imaginaires* (2010) relate l'histoire de Francis et Marie, deux acolytes dans la vingtaine qui, lors d'un repas entre amis, font la rencontre du séduisant Nicolas, un nouveau venu à Montréal. En peu de temps, Francis et Marie tombent sous le charme de Nicolas et tentent, chacun à leur façon, de séduire ce dernier qui se fait, pour sa part, plus ambigu dans ses sentiments. Au fil des rencontres avec le bel adonis, les deux prétendants en viennent à croire que celui-ci partage leurs sentiments, ce qui entraîne une lutte qui viendra menacer leur amitié. Une fin de semaine à la campagne, où les trois amis vivront chacun à leur façon des déceptions, sera le théâtre de la dissolution de ce trio. Cette histoire est entrecoupée par divers récits de jeunes adultes qui nous racontent, dans un style rappelant le documentaire, les embûches de la vie amoureuse en cette époque.

#### 4.7 Laurence Anyways (2012)

Écrit et réalisé par Xavier Dolan, *Laurence Anyways* (2012) est un mélodrame qui prit l'affiche en mai 2012. Ce film tourné en langue française met en vedette Melvil Poupaud dans le rôle de Laurence Alia et Suzanne Clément dans celui de Fred Belair. *Laurence Anyways* a bénéficié d'un budget de 9,43 millions de dollars et environ la moitié de ce montant, soit 4,8 millions, fut attribuée par la SODEC et par Téléfilm Canada (Dolan, 2012, Pour en finir avec la culture, paragr. 7). De plus, le film de Dolan fut partiellement financé par les sociétés de production Lyla Films (Québec) et MK2 (France) ainsi qu'avec la participation financière de la Société Radio-Canada, de Canal +, d'Arte, de CNC et de Ciné+. En outre, 35 469 dollars furent recueillis par l'organisme de production volontaire Touscoprod qui permet au public de participer au financement de certains films.

*Laurence Anyways* (2012) débute à Montréal en 1989 et retrace la tumultueuse relation amoureuse entre Laurence, «un» professeur de littérature et Fred, une assistante réalisatrice insouciant. Après deux ans de bonheur, la solidité de leur relation est mise à l'épreuve lorsque Laurence annonce à Fred qu'«il» souhaite dorénavant vivre sa vie dans la peau d'une femme. Bien qu'elle réagisse d'abord négativement, Fred décide finalement d'épauler Laurence dans sa transformation physique, et ce, malgré la désapprobation de sa mère et de sa sœur. Toutefois, le changement progressif de Laurence suscite l'incompréhension de ses collègues de travail, de sa mère et de la société en général. Et puis un jour, Fred, qui souffre d'une dépression à la suite d'un avortement, décide de quitter Laurence qui vient tout juste de perdre son emploi. Quelques années plus tard, l'ancien couple se retrouve et entame une aventure, et ce, même si Fred est désormais mariée à un homme d'affaires avec lequel elle a eu un enfant. Cependant, diverses révélations viendront très rapidement mettre cette idylle en péril.

#### 4.8 Sarah préfère la course (2013)

Écrit et réalisé par Chloé Robichaud, *Sarah préfère la course* (2013) est un drame psychologique qui prit l'affiche en juin 2013. Ce film tourné en langue française met en vedette Sophie Desmarais dans le rôle de Sarah, Jean-Sébastien Courchesne dans celui d'Antoine et Geneviève Boivin-Roussy dans celui de Zoey. En plus d'avoir bénéficié de crédits d'impôt fédéraux et provinciaux, le film de Robichaud, qui est doté d'un budget de 1,2 million de dollars, fut produit avec la participation financière de la SODEC, de Téléfilm Canada et de Super Écran.

Née à Cap-Rouge en 1988, Chloé Robichaud est une réalisatrice et scénariste qui a amorcé sa carrière en réalisant des courts-métrages, des films publicitaires et des vidéoclips avant d'entreprendre son premier long-métrage, *Sarah préfère la course* (2013). Elle est titulaire d'un baccalauréat en réalisation de l'Université Concordia et d'un diplôme de l'Institut national de l'image et du son. Robichaud, qui affiche fièrement son homosexualité, est également réalisatrice de la websérie *Féminin/Féminin* qui porte sur l'univers lesbien.

*Sarah préfère la course* (2013) raconte l'histoire de Sarah, une jeune athlète de demi-fond qui décide de quitter le foyer familial, situé en banlieue de Québec, pour se joindre au club d'athlétisme de l'Université McGill. N'ayant guère le soutien financier de ses parents, Sarah contracte un mariage blanc avec son ami Antoine afin d'obtenir de meilleurs prêts et bourses de la part du gouvernement. Mais rapidement, parce que Sarah préfère la course et la compagnie de sa camarade de classe Zoey à l'amour que lui offre Antoine, leur cohabitation devient intenable.

#### 4.9 Vic + Flo ont vu un ours (2013)

Ce drame de langue française écrit et réalisé par Denis Côté est sorti sur les écrans en septembre 2013. *Vic + Flo ont vu un ours* (2013) met en vedette Pierrette Robitaille, Romane Bohringer et Marc-André Grondin respectivement dans les rôles de Victoria, de Florence et de Guillaume. Ce film de Côté, qui est doté d'un budget de 2,2 millions de dollars, bénéficia de crédits d'impôt fédéraux et provinciaux. *Vic + Flo ont vu un ours* fut produit par La Maison de prod. et par Metafilms, et ce, avec la participation financière de la SODEC, de Téléfilm Canada et de Super Écran.

Né au Nouveau-Brunswick en 1973, Denis Côté fut critique de cinéma, journaliste, vice-président de l'Association québécoise des critiques de cinéma et réalisateur de courts-métrages avant de se lancer dans la réalisation de son premier long-métrage, *Les états nordiques* (2005). Habitué des festivals internationaux (Locarno, Berlin, Cannes et Sundance, notamment), ce cinéaste indépendant, qui tourne également des documentaires minimalistes et expérimentaux, est l'une des figures de proue du renouveau du cinéma québécois. Côté est un cinéaste sobre qui a un penchant pour les expérimentations formelles, le silence, l'humour noir et pour les thématiques du retrait et de la ruralité. Ses récits, qui mettent en scène des personnages marginaux, sont atypiques, imaginatifs et tendent à troubler les codes normatifs.

*Vic + Flo ont vu un ours* (2013) relate l'histoire de Victoria, une sexagénaire qui, après avoir purgé plusieurs années de prison, décide de s'installer dans la cabane à sucre familiale, maintenant inexploitée, où réside son vieil oncle invalide. Victoria, qui bénéficie d'une liberté conditionnelle, est rapidement rejointe par son amante de vingt ans sa cadette, également ex-détenue, Florence, avec qui elle compte vivre paisiblement loin de la ville. Sous l'étroite surveillance de Guillaume, un agent de libération conditionnelle zélé et idéaliste, Victoria réapprend progressivement à vivre en liberté. Cependant, les fantômes du passé de Florence se pointent bientôt à

l'horizon et mettent en lumière que cette dernière n'est sans doute pas venue dans ce lieu isolé uniquement par amour pour Victoria, avec qui elle ne semble d'ailleurs pas partager les mêmes aspirations.

## CHAPITRE V

### ANALYSE DES ŒUVRES

Dans cette partie du mémoire, nous analyserons les neuf films qui composent notre corpus et nous tenterons de déterminer, d'une part, le type de cinéma abordant la thématique de la diversité sexuelle qui est produit au Québec et, d'autre part, si ces œuvres peuvent être envisagées comme appartenant au mouvement du *nouveau cinéma queer*. Ainsi, nous proposons une lecture de ces films qui se focalise sur leur incorporation ainsi que sur leur non-utilisation de certaines catégories thématiques constitutives du *nouveau cinéma queer* : la fluidité de l'orientation sexuelle, la fluidité du genre, la critique de l'hétéronormativité, la présence de personnages non-hétérosexuels déviants et l'approche provocatrice.

#### 5.1 La fluidité de l'orientation sexuelle

L'analyse de notre corpus nous permet de constater que le cinéma québécois contemporain qui aborde la thématique de la diversité sexuelle est majoritairement caractérisé par une volonté de présenter des personnages à l'orientation sexuelle décentrée. À l'exception de *Mambo Italiano*, où l'orientation sexuelle des personnages est manifestement fixe et positionnée, ainsi que de *C.R.A.Z.Y.* et d'*Amnesia: The James Brighton Enigma*, où l'orientation sexuelle n'est guère fluide, mais l'identité personnelle l'est, les films qui composent notre corpus argumentent que les notions de désir et de sexualité sont trop complexes pour être réduites à de

simples catégories identitaires. Il est à noter que la fluidité de l'orientation sexuelle est ici abordée comme une technique narrative afin de déstabiliser l'ordre social hétéronormatif qui prescrit une identification sexuelle unifiée (Dean, 2007, p. 374). Ainsi, la fluidité de l'orientation sexuelle n'est pas ici envisagée comme une injonction ou comme une contrainte à la pansexualité queer qui serait d'ailleurs susceptible de miner la prise en considération des effets de la contrainte à l'hétérosexualité.

#### 5.1.1 Œuvre présentant l'orientation sexuelle de façon fixe

*Mambo Italiano* est l'archétype même d'un cinéma populaire qui tend à présenter l'hétérosexualité et l'homosexualité à partir d'une logique majoritaire/minoritaire et qui propose une conception essentialiste et fixe de ces catégories identitaires. D'abord, le personnage d'Angelo (et par le fait même le récit qui est présenté selon sa perspective) conçoit l'homosexualité de façon stéréotypée et homogène, en ce sens qu'Angelo prétend n'avoir rien en commun avec les homosexuels qu'il associe, tous comptes faits, à l'extravagance. Cette conception essentialiste, rigide et simpliste de l'homosexualité provoque chez Angelo un sentiment d'aliénation par rapport à l'identité homosexuelle, c'est-à-dire qu'il n'arrive pas à concilier la complexité de son être avec cette vision unidimensionnelle de l'homosexualité. En fait, le film tourne autour de la difficile conjugaison de deux identités ici perçues comme essentialistes et uniformes : l'identité italienne et l'identité gaie. La première est, dans la diégèse du film, l'identité de la majorité (hétérosexuelle) et la seconde celle de la minorité. Ensuite, les personnages non-hétérosexuels aussi bien que les personnages hétérosexuels emploient continuellement des termes tels que «fag», «gay» et «homo» afin de qualifier les personnages qui ont des désirs non-hétérosexuels. Ici, le désir non-hétérosexuel renvoie immédiatement à une catégorie identitaire, et ce, même pour Angelo et Nino qui utilisent généralement ces termes comme s'ils faisaient

référence à une entité honteuse et incommode, laissant ainsi transparaître l'homophobie intériorisée de ces personnages.

Un autre aspect du film atteste d'une vision figée et binaire de l'orientation sexuelle : l'inconcevabilité de la bisexualité. Par exemple, lorsque Nino commence à fréquenter une fille, le film suggère qu'il est retourné dans le placard plutôt que de présenter cette situation comme l'indication d'une potentielle bisexualité. Le désir homosexuel n'est pas pensé comme une possibilité qui existe dans l'hétérosexualité et le désir hétérosexuel n'est pas envisagé comme une possibilité au sein de l'identité homosexuelle. Dans *Mambo Italiano*, l'homosexualité et l'hétérosexualité sont envisagées comme deux catégories mutuellement exclusives. En fait, la négation de la bisexualité et l'uniformité de l'homosexualité sont des tendances qui vont souvent de pair avec le sous-genre cinématographique auquel appartient *Mambo Italiano* : le récit de sortie du placard. En effet, ce film, qui comprend la sortie du placard d'Angelo et l'*outing* de Nino, fait de la sortie du placard et de ses corollaires (la transition entre le mensonge et la vérité ainsi qu'entre l'hétérosexualité fictive et l'homosexualité fixe et véritable) ses thématiques centrales. D'ailleurs, le film de Gaudreault tisse divers liens entre des lieux, tels que le confessionnal, le cabinet de consultation du psychologue et la ligne téléphonique d'aide aux gaies et lesbiennes, et le placard abstrait dans lequel Angelo est enfermé. Ces lieux privés, qui rappellent le placard, où l'on communique ce qui est difficilement exprimable sur la sphère publique sont, au sein du récit, à l'antipode de certains lieux qui font écho à la sortie du placard et au dévoilement public de ses secrets : le talk-show dans lequel Angelo se fait interviewer et la série télévisée écrite par ce dernier. En somme, parce qu'elle consolide la vision dichotomique hétérosexualité-homosexualité et qu'elle renvoie à l'annonce publique d'une catégorie identitaire précise (l'homosexualité), la sortie du placard est antinomique à l'approche fluide de l'orientation sexuelle valorisée par la pensée queer.



### 5.1.2 Œuvres présentant l'identité personnelle de façon fluide et l'orientation sexuelle de façon fixe

En ce qui concerne les films *Amnesia : The James Brighton Enigma* et *C.R.A.Z.Y.*, nous pouvons prétendre qu'ils présentent l'orientation sexuelle de façon plutôt centrée, alors qu'ils tendent à brosser l'identité personnelle de façon plus fluide. À vrai dire, l'importance de la catégorie identitaire *homosexuel* au sein de leur diégèse ainsi que leur propension à présenter la fuite comme un moyen de vivre son homosexualité et de réussir sa sortie du placard nous empêche de voir dans ces œuvres une approche en matière d'orientation sexuelle qui est véritablement fluide.

Le récit d'*Amnesia* se penche sur l'importance de la catégorie identitaire *gai* dans la définition de soi-même et sur la façon dont cette catégorie oriente la perception et les appréhensions des autres par rapport au sujet homosexuel. Ainsi, l'existence des personnages de ce film tourne, globalement, autour de l'homosexualité, qui est d'ailleurs ici présentée de façon essentialiste. La vision essentialiste de l'homosexualité ainsi que la place fondamentale qu'occupe cette catégorie identitaire dans le récit sont illustrées par ces paroles du personnage de Félix : «l'histoire de James est tellement liée à la nature même de l'identité gaie que s'en est presque la métaphore, parce que quand on se découvre homo à l'adolescence on est comme lui [...] on doit se réinventer, se forger une nouvelle identité à partir de rien; [...] on vient au monde hétéro, mais on devient homo» (00:35:30). Par ailleurs, l'importance primordiale de la catégorie identitaire *homosexuel* dans l'univers diégétique du film de Langlois est illustrée par l'identité initiale de James/Matthew qui se résume à son orientation sexuelle, en ce sens que ce dernier n'a qu'une seule certitude : celle d'être gai. C'est d'ailleurs parce que les médecins n'ont pas d'informations sur James/Matthew, à l'exception de son orientation sexuelle, qu'ils suggèrent à celui-ci de contacter S.O.S. gay.

L'identité gaie est également centrale au récit de *C.R.A.Z.Y.*, comme le démontrent les nombreux efforts déployés par Zachary afin de se dissocier de l'image uniforme et stéréotypée (personne au maniérisme féminin qui parle sur le bout de la langue) qu'il se fait de l'homosexualité. La vie de Zachary tourne autour de la négation de ses désirs homosexuels, lesquels renvoient, dans ce film, à une catégorie identitaire dont la verbalisation est prohibée au sein de la famille Beaulieu. Or, même si l'homosexualité de Zachary est un sujet tabou dans cette famille, les Beaulieu emploient des termes péjoratifs (ça, fif, fifi, feluette et tapette) afin de qualifier l'orientation sexuelle de Zachary, nommant ainsi la catégorie afin de la dévaloriser et de la reléguer à une position minoritaire. Il est à noter que Zachary n'emploie pas de catégories identitaires afin de qualifier sa propre orientation sexuelle, il utilise toutefois celles-ci afin de persuader son entourage qu'il est hétérosexuel («Je ne suis pas une tapette» [1:12:45]). En somme, l'insistance des récits d'*Amnesia* et de *C.R.A.Z.Y.* sur l'homosexualité de leur personnage principal est contraire à une vision fluide de l'orientation sexuelle.

Au sein de ces deux œuvres, la thématique de la sortie du placard, qui soutient fondamentalement une vision dichotomique hétérosexualité-homosexualité, est également abordée, mais cette fois-ci elle est jointe au thème de l'exil. La fuite comme manière d'expérimenter son homosexualité et l'ailleurs comme lieu pour vivre confortablement avec sa sortie du placard sont présents aussi bien dans *Amnesia* que dans *C.R.A.Z.Y.*. Ainsi, dans *Amnesia*, Matthew, qui vient d'une famille religieuse et conservatrice, ne parvient à afficher ouvertement son homosexualité qu'après avoir quitté sa famille et sa ville natale. Pour sa part, le personnage principal du film *C.R.A.Z.Y.*, Zachary, fuit sa famille pour aller vivre pleinement ses désirs homosexuels à Jérusalem, et ce, après une longue et pénible sortie du placard. Donc, ces œuvres ne nous proposent pas une optique oppositionnelle dans laquelle le sujet non-hétérosexuel combat la répression de l'intérieur, mais bien une approche qui

envisage la fuite et la suppression du passé comme façon de se réinventer et de sortir, enfin, du placard.

Cela dit, *Amnesia* ne présente pas l'orientation sexuelle comme une entité d'une fixité absolue et propose même, à vrai dire, une vision fluide de l'identité personnelle.

Ainsi, la stabilité de l'identité (homo)sexuelle de Matthew semble plus importante pour son entourage que pour lui-même. Effectivement, Matthew ne se montre pas absolument catégorique quant à la fixité de sa sexualité et de ses désirs, c'est-à-dire qu'il ne *croit* pas qu'il fasse l'amour avec des femmes et qu'il se dit attiré par l'énergie d'une fille de son entourage. Par ailleurs, le film de Langlois présente l'identité personnelle comme une composante mouvante, comme le démontre l'instabilité, voire la fragmentation, de l'identité de Matthew qui substitue partiellement l'histoire/l'identité de la personne dont il est tombé amoureux (James Brighton) à la sienne. La fragmentation de l'identité de Matthew est symbolisée, dans le film, par deux miroirs fissurés dans lesquels il se regarde. Ainsi, en perdant la mémoire, Matthew peut emprunter des fragments de la vie de son amant et se réinventer; d'ailleurs, à la fin du film, Sylvie lit une lettre que Matthew signe à la fois Matt et James, puisqu'il n'est ni l'un ni l'autre et les deux simultanément.

Dans *C.R.A.Z.Y.*, l'identité personnelle prend également un aspect malléable puisque Zachary est en constante performance de masculinité ainsi que de stéréotypes et de modèles masculins qu'il emprunte à son grand frère, à son père ainsi qu'à la culture rock et punk. Puisque ces stéréotypes et modèles associent masculinité et hétérosexualité, Zachary offre simultanément une performance de ces deux concepts. En fait, son identité se trouve dans un entre-deux situé entre ce qu'il est et ce qu'il voudrait être. D'ailleurs, si Zachary se regarde régulièrement dans le miroir, c'est pour observer le décalage qui existe entre ce qu'il ressent et ce qu'il projette, entre ce qu'il est et ce qu'il voudrait être.

### 5.1.3 Le contournement, le rejet ou la subversion des catégories identitaires comme moyen de décentrer l'orientation sexuelle

Six des neuf films de notre corpus présentent l'orientation sexuelle comme une conception fluide, dynamique et complexe. Dans ces films, nous décelons une volonté de ne pas réduire le désir ou la sexualité à de simples catégories identitaires, et cette volonté est observable par leur façon de contourner, de rejeter ou de subvertir ces catégories. Ainsi, nous pouvons affirmer que certains personnages de *Laurence Anyways* et de *Lost and Delirious* évitent de s'auto-identifier avec des catégories identitaires, et ce, en choisissant plutôt de verbaliser ce qui ne les caractérise pas. Donc, en expliquant à sa conjointe qu'elle n'est pas homosexuelle, Laurence évite de se catégoriser comme hétérosexuel ou comme personne transgenre. Pour sa part, Paulie, dans *Lost and Delirious*, rejette la catégorie *lesbienne* afin d'insister sur la complexité et la singularité de son expérience avec Tori. Elle explique qu'elle n'est pas lesbienne, mais seulement une personne en amour avec Tori; l'amour est, selon Paulie, une essence qui va au-delà de toute terminologie *réductrice*. Ainsi, en évitant d'assigner une catégorie identitaire aux personnages de Laurence et de Paulie, Dolan et Pool parviennent à construire des personnages à l'orientation sexuelle décentrée ainsi qu'à déconstruire la logique binaire hétérosexualité-homosexualité et la hiérarchisation soutenue par celle-ci.

Le film *Les amours imaginaires* est, pour sa part, caractérisé par une absence presque totale de dialogues relatifs à l'orientation sexuelle et aux catégories identitaires. Ce choix narratif sert certainement à prolonger le mystère sur les intentions de l'énigmatique Nicolas, mais il permet aussi de présenter une situation où tout reste possible puisque rien n'est positionné. Certes, nous présumons que Marie est hétérosexuelle et que Francis est homosexuel, mais uniquement en raison de leur désir pour Nicolas. En fait, nous n'avons aucune raison valable de douter de la fluidité de l'orientation sexuelle des trois personnages principaux. Le récit, quant à

lui, n'aborde jamais la question de l'orientation sexuelle de manière directe et le dialogue ne contient aucune verbalisation de catégories identitaires, et ce, à l'exception de la scène où Francis avoue son amour pour Nicolas. Dans cette scène, Nicolas répond aux avances de Francis par ce commentaire : «comment t'as pu penser que j'étais gai?» (01:23:37). Ici encore, la catégorie identitaire est employée afin de qualifier ce qu'il n'est pas.

Pour leur part, *Sarah préfère la course* et *Vic + Flo ont vu un ours* sont caractérisés par une absence totale de verbalisation de catégories identitaires et de dialogues portant sur l'orientation sexuelle de leurs personnages principaux. En ce qui a trait à *Sarah préfère la course*, nous croyons que cette absence est partiellement attribuable à la personnalité de son héroïne qui est plutôt passive, solitaire, pudique, introvertie, perplexe, placide et secrète. Effectivement, Sarah, qui a de la difficulté avec les interactions sociales, ne semble pas être le type de personne qui désire parler ouvertement de sa sexualité et de ses émotions. D'un autre côté, l'absence de termes renvoyant à des catégories identitaires n'est pas étrangère au fait que Sarah est dans une période de construction identitaire et de vague ambiguïté : le début de l'âge adulte. Sarah, qui vient de sortir de l'adolescence, se questionne encore au sujet de sa sexualité et de son identité. D'ailleurs, si Robichaud filme plusieurs champs de construction et si elle choisit de donner une teinte grise (couleur de l'ambivalence) à son film, c'est justement pour insister l'indétermination de Sarah. En outre, la préférence quasi obsessionnelle de Sarah pour la course évoque une résistance à se fixer, ou pour pousser l'analogie encore un peu plus loin une fluidité identitaire/sexuelle qui découle d'une volonté de reporter le moment du choix de l'objet du désir sexuel. Malgré tout, le film suggère l'attrance de Sarah pour Zoey, mais cette attraction s'avère nébuleuse, non verbalisée et à peine assumée. Sarah et le récit sont à l'antipode de l'attitude revendicatrice, irrévérencieuse et *in your face* de l'esprit queer, et pourtant, par son refus de choisir, de circonscrire sa sexualité, ce personnage incarne un des éléments clés de l'approche queer : la fluidité de

l'orientation sexuelle. Certes, cette absence de verbalisation pourrait également renvoyer à une crainte d'afficher publiquement ses désirs non-hétérosexuels ou bien à une inquiétude vis-à-vis d'un rejet potentiel de la part de Zoey.

Ensuite, le récit de *Vic + Flo ont vu un ours* évite d'employer les catégories identitaires *lesbienne*, *homosexuel* et *bisexual* afin de déterminer la sexualité de Victoria et de Florence. Ainsi, Côté nous présente deux personnages qui ne vivent pas leur vie sous le prisme de l'homosexualité et qui possèdent une sexualité échappant à toute identification rigide. En fait, dans cet univers diégétique, les membres de la communauté semblent être davantage contrariés par la différence d'âge entre Victoria et Florence que par leur non-hétérosexualité. Donc, les personnages non-hétérosexuels de ces deux films sont en mesure d'éprouver des désirs pour des individus du même sexe, et ce, sans ressentir le besoin de justifier ceux-ci par l'entremise d'une catégorie telle que *lesbienne*.

Enfin, *Saved by the Belles* fait un emploi ironique des catégories identitaires en proposant une subversion de celles-ci qui rappelle l'esprit du *camp*. En fait, la toute première phrase du film renvoie directement à une catégorie identitaire : «I am gay!» (00:02:39). Or, cette phrase prononcée fièrement par un jeune garçon, Tobey, lors de sa cérémonie de sortie du placard (une sorte de graduation queer) s'avère trompeuse, puisque Tobey est un hétérosexuel qui feint l'homosexualité afin de toucher l'héritage de sa *grand-mère*, qui est en fait un vieillard homosexuel. Ainsi, Tobey est confiné à un placard hétérosexuel en raison de sa peur du déshéritement et de l'excommunication. Donc, en présentant un monde aux normes et aux valeurs sociales inversées, Touma subvertit l'hétéronormativité, tout en proposant une satire de l'intolérance envers la diversité sexuelle. De plus, la scène dans laquelle Scarlet aperçoit, à sa grande surprise, Tobey dans un bar *hétérosexuel* propose une critique des catégories identitaires, de l'étiquetage et des présomptions. Dans cette scène, Tobey, qui s'étonne également de voir Scarlet dans un établissement de la sorte,

révèle à cette dernière qu'il croyait qu'elle était lesbienne, et ce, en raison de son amitié avec des personnes homosexuelles et de sa fréquentation de bars gays. Ainsi, Scarlet rétorque : «You know, I've only seen you in gay bars; does that make you a lesbian?» (00:42:33).

Pour sa part, le personnage de l'amnésique, Chris, n'utilise jamais de catégories identitaires afin de qualifier sa préférence sexuelle et ce dernier souligne même qu'il se donne le bénéfice du doute en la matière. En revanche, les personnages de Sheena et de Scarlet emploient régulièrement des catégories identitaires, comme le démontre cette scène qui renverse la présomption d'hétérosexualité du cinéma hétéronormatif :

Sheena : «Maybe he's not gay»

Scarlet : «No! Don't say that»

Sheena : «Well why not? He could be that kind of quirkie straight guy»

Scarlet : «I don't get this thing you have with straight boys»

Sheena : «Well me, I don't get this thing you have with the gay boys» (00:37:50)

D'une part, cette scène expose toute la panoplie des possibilités en matière de préférence sexuelle. D'autre part, elle révèle aux spectateurs que Sheena et Scarlet sont des individus tellement marginaux qu'ils recherchent une personne ayant une orientation sexuelle différente de la leur, et ainsi qu'ils savent par eux-mêmes la possibilité de faire l'expérience d'une relation de couple qui serait d'ailleurs trop hétéronormative pour leur mode de vie. Il est également possible que Sheena et Scarlet aient une telle foi en la fluidité de l'orientation sexuelle qu'ils croient en la possibilité de déstabiliser n'importe quelle identité ou n'importe quel désir.

#### 5.1.4 Autres tactiques afin de décentrer l'orientation sexuelle

Outre le contournement, le rejet et la subversion des catégories identitaires, ces six films emploient diverses tactiques afin de présenter l'orientation sexuelle de façon fluide. D'abord, en ce qui a trait à *Laurence Anyways*, nous pouvons affirmer que cette œuvre, qui relate une sortie du placard trans, se focalise davantage sur la fluidité du genre que sur celle de l'orientation sexuelle. Par contre, si l'orientation sexuelle de Laurence reste somme toute stationnaire, son passage d'homme qui désire les femmes à femme qui désire les femmes force le spectateur à prendre en considération l'éventail de possibilités offertes par l'association des dimensions sexe/genre/orientation sexuelle. Ainsi, en procédant à une chirurgie de réaffectation sexuelle, Laurence passe de l'hétérosexualité à autre chose, qui est entre la non-hétérosexualité et le lesbianisme, et ce, sans modifier l'objet de son désir sexuel.

Ensuite, la fluidité de l'orientation sexuelle dans *Lost and Delirious* se reflète principalement par le langage de Victoria et de Paulie qui est presque entièrement dépourvu de termes renvoyant à des catégories identitaires. Cependant, l'absence de sortie du placard du personnage de Paulie est un autre aspect du film qui renvoie à une vision fluide de l'orientation sexuelle. En effet, Paulie ne sort pas du placard puisqu'elle n'a aucunement l'impression d'être dans le placard ou même d'être lesbienne. D'ailleurs, son rejet de l'identité lesbienne est attribuable, d'une part, au fait qu'elle ne se reconnaît pas dans la définition du lesbianisme et, d'autre part, à sa nature rebelle qui la pousse à refuser de prendre part à tout groupe, idéologie ou identité politique. Toutefois, ce placard est bel et bien réel dans la matérialité du couple composé de Victoria et Paulie. Effectivement, leur amour ne s'exprime que dans l'intimité de leur petite chambre ainsi que dans des endroits isolés. Qui plus est, ce placard existe également dans l'esprit de Victoria qui nie l'existence de cette relation lorsqu'elle est victime d'*outing*, puis qui se lance, par la suite, dans les bras d'un garçon afin de démontrer qu'elle embrasse les normes hétérosexuelles. Ainsi,



Paulie fait fi des catégories identitaires, alors que Victoria, qui se soucie fortement de l'opinion des autres, semble déterminée à correspondre aux critères de *normalité* en matière d'orientation sexuelle.

Dans *Les amours imaginaires*, la fluidité de l'orientation sexuelle remplit une fonction bien précise : prolonger l'ambiguïté et l'insaisissabilité de Nicolas et, par le fait même, poser un regard sur la confusion des sentiments et sur le jeu de la séduction qui prend forme entre le moment du désir initial et celui de vérifier si ce désir est partagé par l'être convoité. Ainsi, pendant la majorité du film, Nicolas joue la carte de l'ambiguïté sexuelle; d'une part, il invite Marie au théâtre et il l'étreint langoureusement lors d'une soirée bien arrosée et, d'autre part, il mordille l'oreille de Francis lors de cette même soirée et il parle avec insistance de la beauté de Francis à sa mère qui semble d'ailleurs suggérer que Nicolas est non-hétérosexuel. Alors pourquoi Nicolas s'étonne-t-il que Francis ait cru qu'il est homosexuel? N'est-il pas conscient que son comportement envers Francis peut être interprété comme de la séduction et que ce dernier est justement attiré par lui? En fait, le spectateur partage l'optique de Francis qui recherche, voire qui s'invente, des signes d'un amour qui n'est pas présent; l'amour de Nicolas envers Francis est, comme le titre du film l'indique, imaginaire. D'ailleurs, si Francis ne parle pas d'orientation sexuelle avec Nicolas, s'il ne prononce jamais de termes qui renvoient à des catégories identitaires et s'il ne fréquente pas de milieux gais, c'est sans doute parce qu'il préfère l'ambiguïté à la clarté et l'imagination à la réalité. Comment peut-on comprendre autrement la scène dans laquelle Francis confesse qu'il fait, à l'instar de Robinson Crusoé, de petites barres sur le mur de sa salle de bain à chaque fois qu'il se fait rejeter? Comment est-il possible que ce mur contienne 158 barres? Une préférence pour l'ambiguïté doublée d'une tendance à supposer l'homosexualité, la bisexualité ou la fluidité de l'orientation sexuelle des individus semble être l'unique raison qui puisse expliquer les multiples rejets vécus par Francis, d'autant plus qu'il est un jeune homme intelligent et de belle apparence.

Par ailleurs, Francis et Marie invitent Nicolas à jouer la carte de l'ambiguïté en ne dévoilant pas explicitement leurs sentiments et en ne lui posant aucune question un tant soit peu intime. En outre, la scène dans laquelle les trois personnages principaux négocient l'emplacement qu'ils occuperont respectivement dans un lit démontre particulièrement bien que Francis et Marie cherchent à préserver l'ambiguïté qui caractérise ce triangle amoureux. En effet, dans cette scène, ni Francis ni Marie ne veulent la position du centre, alors que Nicolas, qui aime être le point de mire, désire cet emplacement. Au premier abord, ce refus de Francis et Marie laisse perplexe puisque le centre serait la position idéale pour être à proximité de Nicolas, tout en barrant physiquement à son rival l'accès à celui-ci. Par contre, une autre lecture peut être faite du choix effectué par Francis et Marie : ils craignent de se frotter à la réalité et de vérifier si Nicolas est véritablement attiré par eux.

En ce qui concerne *Sarah préfère la course*, nous pouvons avancer que l'orientation sexuelle de Sarah est mouvante, voire instable, puisqu'elle est encore en élaboration. En fait, Sarah est dans une phase d'expérimentation, voire dans une période précédant le facultatif moment du choix, qui est incompatible avec la cristallisation de l'orientation sexuelle. Ainsi, si Sarah initie une relation sexuelle avec Antoine immédiatement après avoir ressenti une attirance pour Zoey, il semble bien que ce ne soit pas dans l'intention de chasser ses désirs saphiques, mais bien dans la volonté de découvrir sa sexualité, voire de s'assurer que l'hétérosexualité n'est pas faite pour elle. Il est vrai que Robichaud filme la scène de la relation sexuelle entre Sarah et Antoine de façon froide et clinique (longs plans moyens, lumière froide et grise, absence de musique, amplification des bruits du réfrigérateur) et qu'elle insiste sur le malaise de Sarah, mais nous ne pouvons conclure avec certitude que cette expérience conduit l'héroïne à répudier l'hétérosexualité. À vrai dire, bien que l'on devine que Sarah a une préférence pour les filles, ou du moins pour Zoey, le récit ne précise pas

son orientation sexuelle et *ipso facto* reste ouvert à toute possibilité relativement à son identité/orientation sexuelle.

Quant à la fluidité de l'orientation sexuelle dans *Vic + Flo ont vu un ours*, nous estimons qu'elle s'incarne principalement dans le personnage de Florence. Ainsi, puisque Florence est dans une relation amoureuse avec Victoria tout en ayant des relations sexuelles avec des hommes étrangers, et ce, sans ressentir le besoin de définir son orientation sexuelle, nous pouvons affirmer que sa sexualité est caractérisée par une certaine fluidité. D'ailleurs, la discorde au sein du couple formé par Victoria et Florence est principalement engendrée par la fluidité de l'orientation sexuelle de cette dernière. En effet, Victoria recherche une relation de couple fondamentalement stable et désirerait que Florence ait une identité lesbienne bien ancrée, alors que Florence est une personne foncièrement instable, insaisissable et aventureuse qui a une vie sexuelle caractérisée par la polysexualité, l'infidélité et la pratique de la sexualité libre.

Enfin, dans *Saved by the Belles*, l'identité en général, qui recouvre ici l'identité/l'orientation sexuelle, est envisagée comme changeante, malléable et multidimensionnelle. Ainsi, parce qu'il est amnésique, le personnage de Sean est présenté comme une personne qui possède une identité pouvant s'ouvrir à de multiples possibilités. En fait, parce ce qu'il ne sait plus qui il est, ou plus exactement parce qu'il cherche à oublier qui il est, Sean peut maintenant devenir n'importe qui. De plus, puisque Sean prétend ne pas connaître son orientation sexuelle, sa sexualité échappe, par le fait même, à toute identification rigide. D'ailleurs, en choisissant de faire interpréter le personnage de Sean par un acteur différent dans chaque plan de la séquence dans laquelle celui-ci se réveille sans se souvenir de son identité et croise diverses personnes aux pratiques sexuelles variées, Touma réussit particulièrement bien à illustrer les dimensions multiples de l'identité de Sean.

En outre, la possibilité de se réinventer et de moduler son identité selon ses désirs est soutenue par le récit. Par exemple, lorsque Sheena et Scarlet donnent à Sean le nom de Chris et que ce dernier souligne que ce n'est probablement pas son véritable nom, Scarlet réplique : «It doesn't matter, you can pick your own name. That's what we did» (00:18:30). Du reste, c'est précisément à ce moment du film que Sean (interprété par Danny Gilmore) se métamorphose en Chris (interprété par Steven Turpin). L'amnésique reprendra brièvement l'apparence de Sean (Gilmore) dans la scène où son père homophobe dévoile sa *véritable* identité et le met au défi de manger, malgré son allergie, une noix afin de prouver qu'il est un imposteur. C'est à ce moment que Sean, qui s'évanouit après avoir mangé la noix, hallucine un mariage gai entre Sean et Chris qui suggère la symbiose de ses identités. Or, sous la lentille de Touma, cette réception présidée par Mado Lamotte, icône de la communauté gaie montréalaise, n'est pas une cérémonie hétéronormative, mais une célébration de la diversité sexuelle, de la fluidité de l'être et de l'acceptation de soi. Ainsi, à son réveil, Sean prend définitivement l'aspect de Chris (Turpin), ce qui suggère qu'il a enfin réussi à se métamorphoser en une personne qu'il aime, qu'il est parvenu à unir sa personnalité à sa sexualité et qu'il accepte son identité queer.

## 5.2 La fluidité du genre

L'analyse de notre corpus de film nous permet de constater que la fluidité du genre, qui est une dimension du *nouveau cinéma queer*, est présente à divers degrés dans la majorité des films québécois contemporains qui abordent la thématique de la diversité sexuelle. Ainsi, à l'exception d'*Amnesia : The James Brighton Enigma* et de *Mambo Italiano*, dans lesquels les hommes sont représentés comme ayant un genre masculin et les femmes comme ayant un genre féminin, les films que nous avons analysés déconstruisent de diverses façons la présumée binarité du genre.

### 5.2.1 Œuvres présentant les genres selon un modèle binaire et dichotomique

Nous ne nous attarderons pas amplement sur les caractéristiques des œuvres qui reproduisent le modèle binaire et dichotomique du genre supporté par la société hétéronormative puisque ces caractéristiques sont bien connues compte tenu de leur prédominance dans l'univers cinématographique. En premier lieu, dans *Amnesia*, mais c'est également le cas pour *Mambo Italiano*, les personnages d'hommes non-hétérosexuels sont dépeints comme intrinsèquement masculins et les personnages de femmes non-hétérosexuelles comme essentiellement féminins. Ainsi, ce film postule la binarité du genre et reprend l'idée selon laquelle il y aurait une soi-disant concordance entre le genre social et le sexe biologique. Ensuite, le film *Mambo Italiano*, qui met en scène un couple homosexuel composé de deux hommes masculins issus d'un milieu macho qui privilégie la masculinité, propose aussi une opposition binaire entre le masculin et le féminin. En outre, dans l'optique de la famille d'Angelo et de celle de Nino, il y aurait une hiérarchisation entre l'hétérosexualité et l'homosexualité, mais aussi entre la masculinité et la féminité, comme le démontre la scène dans laquelle les parents d'Angelo et la mère de Nino argumentent que leur fils respectif est le baiseur (*is banging*) et non le baisé (*not being banged*), et ce, dans le but de sauver la masculinité, à défaut de sauver l'hétérosexualité, de leur enfant. Qui plus est, une poignée de personnages non-hétérosexuels ayant un genre plus fluide interviennent sporadiquement dans le film, mais ceux-ci, présentés comme absurdes, ne sont employés qu'afin de provoquer l'hilarité du spectateur et sont aussitôt abandonnés par un récit qui semble privilégier la *normalité*.

### 5.2.2 Œuvres déconstruisant la binarité du genre

Dans *Les amours imaginaires*, l'identité de genre des personnages de Nicolas et de Francis est caractérisée par une certaine fluidité, en ce sens qu'ils ne sont pas présentés comme foncièrement masculins. D'abord, le personnage de Nicolas, qui est défini par son ambiguïté, est dépeint comme un être quelque peu androgyne. En effet, son apparence (il porte de longs cheveux bouclés et des lunettes rouges en forme de cœur) ainsi que sa personnalité caractérisée par la délicatesse, l'affabilité et la minauderie ne sont pas typiquement masculines, pour ne pas dire conformes aux stéréotypes masculins. Ensuite, le personnage de Francis est également caractérisé par une certaine androgynie, c'est-à-dire qu'il adopte un style vestimentaire, que l'on pourrait qualifier de métro sexuel ou d'*hipster*, qui brouille la dichotomie rigide entre le masculin et le féminin. Par ailleurs, son penchant pour le magasinage ainsi que son sens du style dénotent également une identité de genre qui n'est pas typiquement masculine. De plus, la fluidité de l'identité de genre de Francis est bien exposée dans la scène où son amant lui fait passer un questionnaire, issu d'un *magazine féminin*, intitulé *Quel genre d'homme vous fait craquer?*. Cette scène permet à la fois de souligner la complexité de l'identité de genre de Francis, de déconstruire l'assignation de genre et de rendre queer un magazine hétéronormatif.

*Sarah préfère la course* propose également une réflexion sur la complexité de la notion de genre et sur les assignations genrées traditionnelles. De prime abord, selon les standards sociaux contemporains, Sarah n'est pas très féminine; elle peut même être envisagée comme androgyne, comme en témoigne le fait qu'elle s'habille de façon quelque peu masculine (jeans et chemises amples), qu'elle se sent inconfortable dans des vêtements féminins et qu'elle fait référence à son côté masculin. Cependant, la scène dans laquelle Sarah s'applique du rouge à lèvres afin de se sentir plus féminine et de plaire à Zoey suggère qu'elle est également capable d'offrir une performance de la féminité. D'ailleurs, dans la volonté de ne pas attirer l'attention sur

le caractère fallacieux de son couple, Sarah offre, lors de son mariage, une performance de la féminité, de la normalité et de l'hétérosexualité. En somme, en présentant le genre comme une entité susceptible d'être apprise et performée plutôt que comme une donnée fixe et innée, Robichaud soutient que le genre est malléable et fluide, et qu'il est une construction découlant de normes et de contraintes. De plus, la scène dans laquelle le beau-père de Sarah explique à celle-ci les rudiments de la lessive arrive à déconstruire une assignation de genre, et ce, en présentant les tâches ménagères comme relevant du domaine masculin.

Pour leur part, *Vic + Flo ont vu un ours* et *Laurence Anyways* portent tous deux un titre qui laisse volontairement planer le doute sur le sexe de leurs personnages, renforçant ainsi l'idée que le réflexe d'associer un nom à un sexe s'avère potentiellement tout aussi trompeur que celui d'associer systématiquement un genre à un sexe.

Ainsi, la volonté de traiter du genre de façon fluide dans *Vic + Flo ont vu un ours* se perçoit d'abord dans le titre qui laisse planer l'ambiguïté sur le sexe de Vic (Victor ou Victoria) et de Flo (Florent ou Florence). Par ce choix, le réalisateur, Denis Côté, met l'accent sur le caractère réducteur, simplificateur et trompeur des apparences, des étiquettes et des désignations identitaires (un prénom, un sexe). Par ailleurs, en nous présentant un couple non-hétérosexuel composé de deux femmes à l'identité de genre dissemblable, ce film postule la non-fixité du genre. Ainsi, Victoria, qui n'est pas dépeinte comme foncièrement féminine, est rude et bourrue, alors que Florence, qui possède une identité de genre envisagée comme féminine, est plus délicate que Victoria et s'habille, par ailleurs, de façon plus féminine que cette dernière.

D'ailleurs, Victoria souhaite prendre un rôle de protecteur, en ce sens qu'elle désire prendre soin de Florence, et ce, en la nourrissant, la protégeant et en lui retirant toutes responsabilités. Du reste, si Victoria adopte des valeurs machistes traditionnelles et, par le fait même, infantilise Florence, c'est partiellement parce qu'elle a vécu la

réalité d'un lieu où se déploient certaines alliances basées sur la protection : la prison. De plus, le personnage de Jackie, une femme mystérieuse qui cherche à se venger de Florence pour des raisons inconnues, possède également une identité de genre fluide. D'un côté, Jackie est à même de jouer avec son genre et sa sexualité afin de s'attirer la confiance de Victoria et, d'un autre côté, elle personnifie un type de personnage qui est généralement interprété par des hommes: le psychopathe. De surcroît, Jackie souligne elle-même, avec des paroles qui peuvent être perçues comme un commentaire sur l'absence de femmes cruelles et odieuses dans l'univers cinématographique québécois, que «du monde dégueulasse comme moi ça n'existe pas» (01:21:13). Donc, en jouant un rôle typiquement masculin et en s'appropriant des traits de caractère soi-disant masculins, le personnage de Jackie trouble la binarité du genre.

Le second film qui insiste sur le caractère fluide du genre par l'entremise d'un titre (et d'un prénom) qui laisse planer l'ambiguïté par rapport au sexe de son personnage principal est *Laurence Anyways*. En fait, les personnages principaux du film, soit Laurence et Fred, portent tous deux un nom qui brouille l'identification systématique à un sexe ou à un genre. Ainsi, si Dolan a choisi de donner un prénom neutre à son personnage transgenre/transsexuel, c'est parce que Laurence allie un sexe mâle à un genre féminin. En fait, le titre, qui peut se traduire par *Laurence de toute façon*, souligne que Laurence reste essentiellement la même personne, et ce, peu importe son apparence physique. Par ailleurs, Fred (Frédérique), la conjointe de Laurence, porte un prénom qui est généralement associé au sexe mâle/masculin. Par ce procédé, Dolan insiste sur l'inaaptitude des prénoms, des désignations identitaires et des étiquettes à représenter adéquatement toute la complexité de l'identité individuelle. Par ailleurs, comme le souligne Armbrrecht (2013, p. 31), si Dolan ne nous montre pas les organes sexuels de Laurence et s'il ne traite pas directement de sa transition physique, c'est parce qu'il s'intéresse davantage au préfixe *trans* qu'au radical *sexuel*. Ainsi, en privilégiant le *trans*, Dolan fait de la fluidité une des thématiques



principales de son film, puisque ce préfixe se définit comme suit : «préfixe, du latin trans, au-delà, exprimant l'idée de changement, de traversée» (Larousse, Trans-, paragr. 1). En somme, puisque Laurence entreprend le passage d'un corps mâle à un corps femelle, d'une identité d'homme de façade à une identité de femme assumée ainsi que d'une prétendue normalité à une visible anormalité, elle symbolise en soi le mouvement, la fluidité et la déconstruction de la binarité du sexe et du genre.

En outre, comme le précise Armbricht (2013, p. 40), dans cette œuvre de Dolan, la non-fixité du genre et de l'être trans est régulièrement symbolisée par un élément qui rappelle le mouvement et la fluidité : l'eau. Cependant, nous estimons que ce film présente également l'eau comme une substance qui menace de submersion, puis de mort quiconque s'immobilise en son sein. Ainsi, il semble que Dolan représente l'eau, qui symbolise ici la fluidité de l'être, comme une force qui entraîne le changement, mais aussi comme une énergie qui menace d'asphyxier celui qui lutte contre son mouvement.

Donc, d'un côté, dans *Laurence Anyways*, l'eau est un agent de changement qui symbolise à la fois la fluidité du genre, du corps et de l'être en général. Par exemple, quand une intervieweuse interroge Laurence sur la vitesse de sa transition, cette dernière lui répond qu'elle a «plongé tête la première» (00:37:23). De même, Dolan nous présente le moment où Fred décide de revoir Laurence et ainsi de quitter momentanément sa vie hétéronormative par un plan, fantasmagorique et onirique, d'une immense vague qui déferle sur celle-ci. Par ailleurs, l'eau se transforme en neige ou en glace au sein des scènes qui se situent entre la séparation et les retrouvailles momentanées de Fred et de Laurence, donc durant la période où cette dernière retarde sa transformation. Ainsi, lorsque nous apercevons Laurence au cœur d'une averse de neige, devant un lac gelé ou face à un amas de neige, nous comprenons que sa transformation physique, que cet élan de fluidité physique et psychologique, est en arrêt temporaire, et ce, en raison de son désir de reconquérir

Fred. Par conséquent, la fluidité fait place à la fixité, à la stagnation et à la cristallisation provisoire. De plus, dans la scène qui suit la dernière rencontre entre Laurence et Fred, les averses de pluie et de neige font désormais place à des chutes de feuilles mortes, indiquant ainsi que la transformation de Laurence est achevée et que cette dernière a finalement tourné la page sur cette relation amoureuse. Ainsi, l'eau, qui symbolisait le passage, fait place aux feuilles mortes qui symbolisent la mort de l'homme en elle et de son passé amoureux, mais également la fin d'une saison et le début d'une autre. Donc, le passage à autre chose.

Cependant, d'un autre côté, comme nous l'avons mentionné précédemment, l'eau renvoie également à la suffocation potentielle de celui qui refuse son mouvement. Par exemple, la scène qui nous montre Laurence, accompagnée de Fred, en train de s'adonner à une critique des codes genrés et de leurs rapports malsains avec l'enfance se passe entièrement à l'intérieur d'une voiture (qui rappelle l'isolement du placard) submergée par une averse torrentielle. Ainsi, la pluie qui vient isoler Laurence de la vie extérieure suggère que cette dernière, qui n'a pas encore effectué son *coming out* trans, se sent étouffée par la négation de son identité et qu'elle désire s'émanciper. Dans le même ordre d'idée, le livre rédigé par Laurence comporte un chapitre, intitulé *La tête hors de l'eau*, qui s'inspire d'un jeu auquel elle jouait lorsqu'elle était petite et qui consiste à rester sous l'eau le plus longtemps possible. Quand Laurence explique à l'intervieweuse qu'elle restait dans l'eau jusqu'au moment où elle pouvait sentir que ses poumons allaient exploser, nous comprenons que Laurence fait une analogie entre ce jeu et l'étouffement qu'elle ressentait lorsqu'elle était dans un corps d'homme. Donc, pour Laurence, le refus de la fluidité, du mouvement et de la traversée qu'elle doit effectuer afin de devenir une femme est synonyme d'asphyxie et de mort potentielle. De plus, la scène dans laquelle Laurence entreprend la traversée des sexes et des genres, c'est-à-dire la scène dans laquelle elle révèle à Fred son *secret* juste avant que celui-ci ne l'asphyxie, se déroule dans un lave-auto,

combinant ainsi encore des images qui rappellent l'enfermement (la voiture et le lave-auto) avec l'eau.

Enfin, *Laurence Anyways* met de l'avant l'idée selon laquelle la fluidité du genre serait acceptée différemment selon le milieu où elle se déploie. Par exemple, dans la scène du bal, Dolan filme plusieurs hommes portant du maquillage nettement plus excentrique que celui porté quotidiennement par Laurence, et ce, sans qu'ils soient pour autant la cible de regards désobligeants. Ainsi, Dolan souligne que la déviance par rapport aux normes genrées est tolérée dans certains espaces sociaux réservés au divertissement (l'industrie musicale et le milieu de la mode, par exemple), alors qu'elle est réprimée dans les autres sphères sociales. D'ailleurs, si Laurence adopte un style plus androgyne que féminin (elle porte uniquement une boucle d'oreille et a les cheveux rasés) lorsqu'elle se présente au cégep dans lequel elle travaille, c'est parce que, d'une part, elle craint le regard des autres et, d'autre part, elle réalise que son sexe, non modifié, n'est pas encore *conforme* aux attentes par rapport à son genre.

*C.R.A.Z.Y.*, pour sa part, aborde la thématique de la fluidité du genre sous l'angle de la modulation du genre, ou pour emprunter le concept de Butler (1999), sous l'angle de la performativité du genre. Donc, si le genre peut être performé, modulé et adapté, alors il n'est pas statique en soi et il n'est pas inné, mais plutôt socialement inculqué. Ainsi, parce qu'il est dépeint comme ayant une identité de genre plutôt féminine, ou du moins pas typiquement masculine, et parce que son père, qui se targue d'avoir un surplus d'hormones mâles, valorise excessivement la masculinité de ses garçons, le personnage de Zachary offre, depuis sa tendre enfance, une performance de la masculinité et de l'hétérosexualité. En effet, lorsqu'il est enfant, Zachary est présenté comme un garçonnet efféminé (il désire avoir une poussette et il joue à la maman) qui imite les traits de masculinité de son père qui reproduit lui-même à sa façon sa conception de ce que devrait être un homme. À l'adolescence, Zachary calque son apparence et son attitude sur divers modèles de masculinité qui vont de Bruce Lee à

Sex Pistols en passant par son grand frère macho Raymond. Or, dans l'intimité de sa chambre, Zachary s'identifie plutôt à David Bowie, icône queer au style androgyne. Du reste, durant son adolescence, période par excellence pour expérimenter avec divers modèles genrés, Zachary écoute la même musique rock que Raymond, il pratique les arts martiaux et il fume la cigarette, et ce, malgré son asthme. D'ailleurs, dans *C.R.A.Z.Y.*, la cigarette, qui est synonyme d'hétérosexualité, de masculinité et de conformité, est l'antithèse de l'asthme et de l'inhalateur pour l'asthme qui sont associés à l'homosexualité, à la féminité et à la différence. En somme, *C.R.A.Z.Y.* est le récit d'un jeune homme qui a de la difficulté à se conformer à un système hétéronormatif qui demande aux garçons de démontrer leur masculinité et d'adopter un comportement macho.

En ce qui a trait au film *Saved by the Belles*, il ne traite pas explicitement de la fluidité du genre, puisque celle-ci est envisagée comme prédominante, voire banale, dans l'univers diégétique de cette œuvre. Ainsi, ce film met en scène des hommes masculins et des hommes féminins, des femmes masculines et des femmes féminines, ainsi que des personnages androgynes. En fait, le personnage de Sheena/Brian est sans doute celui qui représente le plus adéquatement une fluidité du genre qui rappelle l'esprit queer; c'est-à-dire qu'il/elle adopte des comportements dits féminins et s'habille avec des vêtements typiquement associés aux femmes lorsqu'il/elle est dans la sphère publique, alors que dans la sphère privée, il/elle agit de façon plus masculine et ne porte pas de perruque. Par conséquent, l'identité de genre de Sheena/Brian est instable, fluide et multidimensionnelle.

Enfin, par l'entremise du personnage de Paulie, *Lost and Delirious* aborde également le genre de façon fluide. Tout d'abord, il semble important de souligner que le roman à partir duquel le film est adapté, *The Wives of Bath* de Susan Swan, aborde plus directement le thème du transgenrisme. Dans le roman de Swan, Paulie s'invente un frère, Lewis, qu'elle incarne afin d'avoir une relation amoureuse avec Tori. Ainsi,

dans *The Wives of Bath*, Paulie est une personne transgenre qui va même jusqu'à tuer un homme afin de lui voler son pénis. Donc, Pool, probablement dans une volonté de se tenir à l'écart de tout discours psychanalytique qui pourrait présenter Paulie à travers le prisme de la pathologie, traite en filigrane de l'identité transgenre et évacue même entièrement le personnage de Lewis du récit. Malgré tout, quelques évocations non explicites de l'identité transgenre de Paulie ressortent du film; par exemple, une scène qui se déroule pendant une soirée dansante nous présente Paulie, qui porte une veste et une chemise, demander une danse à Tori qui, à l'instar des autres filles, porte une robe. En somme, le genre de Paulie est instable. En ce qui concerne l'apparence physique des deux personnages non-hétérosexuels, Paulie et Tori se rapprochent de ce que Blidon (2006, p. 267) a nommé la lesbienne fantasmée, en ce sens qu'elles paraissent très féminines et séduisantes. En fait, elles ressemblent à des vedettes de cinéma. Enfin, Pool emploie certains passages de l'œuvre de William Shakespeare afin d'évoquer la complexité de l'identité de genre de Paulie. Ainsi, le film fait référence à une scène de *Twelfth Night* dans laquelle une femme (Viola) se déguise en homme ainsi qu'à une scène de *Macbeth* dans laquelle Lady Macbeth, qui veut se débarrasser de ses prédispositions *féminines* à la peur et à la compassion, prononce ces paroles : *unsex me here*.

### 5.2.3 Le miroir comme symbole de la fluidité identitaire

L'analyse du traitement de l'orientation sexuelle et de l'identité de genre des films de notre corpus nous a permis de constater qu'une grande majorité de ceux-ci ont recours au miroir pour symboliser la fluidité, voire la pluralité, des identités personnelles, sociales ou sexuelles. Nous ne reviendrons toutefois pas sur le rôle du miroir dans *Amnesia : The James Brighton Enigma* et dans *C.R.A.Z.Y.*, puisque nous en avons parlé précédemment. Ainsi, dans *Laurence Anyways*, le miroir est employé afin d'évoquer la lassitude de Laurence à l'égard de cette image, renvoyée par le

miroir, qui ne reflète pas réellement qui il est. Donc, le miroir sert ici à évoquer l'*inadéquation* entre deux dimensions de l'identité de Laurence : son sexe et son genre. Dans *Sarah préfère la course*, le miroir sert à renvoyer à Sarah l'image qu'elle projette sur son entourage. Ainsi, dans la scène de la fête, Sarah s'enferme dans la salle de bain, se regarde dans le miroir, puis n'aimant pas ce qu'elle voit, s'applique du rouge à lèvres. Cette scène, qui nous montre pour une première fois Sarah employer un accessoire typiquement féminin, est une démonstration de la performativité du genre ainsi qu'une représentation, certes pudique, de l'exploration de la sexualité saphique, en ce sens que ce rouge à lèvres permet à Sarah d'avoir un contact décalé avec les lèvres de Zoey. Dans *Lost and Delirious*, le moment où Paulie brise un miroir, qui lui renvoie une image féminine qu'elle répudie et qu'elle associe à la faiblesse, correspond précisément au moment où elle commence à afficher une attitude plus masculine et plus cavalière. En brisant ce miroir, Paulie tente d'anéantir sa féminité afin de laisser sa masculinité régner sur sa personne. Enfin, dans *Saved By the Belles*, le miroir (ou la réflexion) est employé pour évoquer la fragmentation, la division, et donc la fluidité identitaire des personnages. Par exemple, le caractère multidimensionnel de l'identité de l'amnésique est suggéré par un plan qui nous montre Chris qui regarde dans un miroir et qui y voit la réflexion de Sean au lieu de la sienne. En outre, les personnages de Sheena et de Scarlet sont également envisagés comme des êtres fluides et complexes. Ainsi, si Touma filme régulièrement la réflexion de Sheena et de Scarlet, c'est pour mettre l'accent sur la double personnalité/identité (l'une privée, l'autre publique) de ces personnages. En somme, le miroir sert à la fois à traiter de la fragmentation identitaire, à reproduire le regard social et à communiquer visuellement la frustration vécue par les personnes qui perçoivent une *inadéquation* entre leur sexe et leur genre.

### 5.3 La critique de l'hétéronormativité

Dans cette partie de l'analyse, nous discuterons de la façon dont chacun des films de notre corpus aborde l'hétéronormativité, tout en accordant une attention particulière à la portée ainsi qu'à la virulence de leur approche en la matière. À vrai dire, bien que tous les films de notre corpus se penchent d'une façon ou d'une autre sur le problème des normes hétérosexuelles, *Laurence Anyways* et *Saved by the Belles* sont les seuls qui critiquent de façon virulente ces normes, et ce, en adoptant l'attitude agressive (*in your face*) qui caractérise le *nouveau cinéma queer*.

#### 5.3.1 Œuvres offrant une critique restreinte de l'hétéronormativité

Parmi les films de notre corpus, *Mambo Italiano* est sans aucun doute l'œuvre qui offre la critique la plus restreinte de l'hétéronormativité, en ce sens qu'elle déconstruit moins les normes hétérosexuelles qu'elle ne les réhabilite. En premier lieu, nous croyons important de souligner que l'institution hétéronormative de la famille nucléaire est à l'avant-plan de ce récit qui traite des répercussions de la sortie du placard d'Angelo sur l'ensemble de sa famille conservatrice italo-canadienne. Ainsi, par l'entremise de la famille Barberini, ce film offre un commentaire circonspect sur certaines institutions hétéronormatives telles que la famille conservatrice, le mariage et la religion catholique, et ce, sans toutefois condamner ces dernières. En fait, le récit ne laisse planer aucun doute sur l'homophobie de Gino et de Maria Barberini qui renient momentanément leur fils à la suite de sa sortie du placard et qui associent l'homosexualité à une maladie héréditaire ainsi qu'à un péché mortel. Or, les tendances homophobes de Gino et Maria, qui mettent énormément de pression sur leur fils Angelo afin qu'il se marie et qu'il forme une famille avec une Italienne, sont partiellement attribuables à leur valorisation de la famille, du couple, du mariage et de la religion.

Toutefois, en envisageant principalement l'oppression de l'homosexualité comme un phénomène individuel (Gino et Maria), familial (la famille Barberini) et ethnique (les Italo-Canadiens), ce film critique plus l'homophobie que l'hétéronormativité qui renvoie, pour sa part, aux dimensions institutionnelles, culturelles et légales de l'oppression de la diversité sexuelle. D'ailleurs, le récit suggère que si les parents d'Angelo font preuve d'intolérance vis-à-vis de la diversité sexuelle, c'est parce qu'ils n'ont jamais abandonné les valeurs propres à leur petit village d'Italie. En d'autres termes, Gino et Maria seraient homophobes parce qu'ils n'auraient pas encore assimilé les valeurs canadiennes en matière d'ouverture et de respect de la diversité. De plus, parce que l'action du film se déroule exclusivement dans la communauté italienne et dans la communauté gaie de Montréal, le film de Gaudreault parvient à éviter de mettre en cause la responsabilité de la société en général et de son discours hétéronormatif dans l'oppression de la non-hétérosexualité. Donc, dans *Mambo Italiano*, l'oppression de la non-hétérosexualité prend une dimension individuelle, familiale et ethnique, alors que la société canadienne et ses institutions sont présumées ouvertes à la diversité sexuelle.

Par ailleurs, si la famille, qu'Angelo qualifie de prison de culpabilisation, de peur et de mensonge, ainsi que la religion sont légèrement mises à mal par le récit, ce n'est que pour être mieux réhabilitées par la suite. Ainsi, en insistant dès la séquence d'ouverture sur la ferveur religieuse de Gino et Maria, qui font le signe de croix en passant devant une cathédrale, le film insinue que leur discours homophobe est partiellement calqué sur celui de l'Église catholique. Cependant, le film *Mambo Italiano* ne propose pas de critique acerbe de l'Église catholique, et il présente même l'acceptation de l'homosexualité et la foi catholique comme deux éléments qui s'harmonisent. En effet, si la scène de la réconciliation entre Angelo et ses parents se déroule dans un confessionnal, c'est parce que ce lieu de communication et de rituel aide les Barberini à assimiler le changement. Ce cadre familial rend ainsi l'expérience de l'ouverture à la nouveauté moins déconcertante. De surcroît, à la fin de cette scène,



Gino remercie Dieu d'avoir réuni sa famille, alors que la dislocation de celle-ci fut, en réalité, partiellement engendrée par ses croyances religieuses. En fait, seule l'institution du mariage ne ressort pas indemne de ce récit; effectivement, le mariage forcé et le patriarcat sont présentés comme étant partiellement responsables de la mort de la tante d'Angelo. De plus, le mariage entre Pina et Nino est d'abord présenté par ce dernier comme une activité sans importance, puis comme une source de tristesse. D'ailleurs, le film n'aborde pas la thématique, ô combien controversée, du mariage gai puisque le mariage est ici envisagé comme une institution hétérosexuelle. Cette optique est démontrée par ces paroles d'Angelo : «knowing for sure that I was never going to get married, I knew I had to do something drastic» (00:09:20).

La crainte du jugement social est également une thématique importante au sein de *Mambo Italiano*, en ce sens que cet élément est l'un des facteurs qui ont incité Gino et Maria à renier leur fils. Ainsi, si le lien qui unit Angelo et ses parents se détériore c'est, en partie, parce que le premier ressent le besoin d'afficher publiquement sa *différence*, alors que les seconds tiennent fermement à ce que leur famille soit considérée comme *normale*. Donc, la volonté des parents d'Angelo de bien paraître et de sauver les apparences pousse ceux-ci, dans un premier temps, à rejeter Angelo qui, pour sa part, ne supporte plus de vivre dans le secret. Toutefois, lorsque Gino et Maria réalisent que leur fils Angelo ne sera jamais hétérosexuel, c'est cette même tendance à vouloir sauver les apparences qui les pousse à accepter et même à se vanter de l'homosexualité de celui-ci. D'ailleurs, la nouvelle ouverture d'esprit des parents d'Angelo permet au film de se conclure sur une scène qui nous présente Gino, Maria, Angelo et son nouveau conjoint en train de se promener fièrement devant une église de la Petite Italie, permettant ainsi au récit d'unifier gaiement la religion, la famille nucléaire, la communauté italo-canadienne ainsi que le couple homosexuel (blanc, citadin, monogame et aisé).

Enfin, si le film *Mambo Italiano* se penche davantage sur les dimensions microsociales de l'oppression de la non-hétérosexualité et s'il est plutôt clément envers les institutions hétéronormatives, c'est partiellement parce que, d'une part, il tente de ne pas s'aliéner un public hétérosexuel et que, d'autre part, sa facture est somme toute celle d'une comédie populaire inoffensive<sup>23</sup>. D'ailleurs, les scènes dans lesquelles Angelo ridiculise les non-hétérosexuel(le)s qui sont trop étranges, voire atypiques, par rapport à ses standards laissent perplexe, et sont symptomatiques du genre cinématographique auquel appartient le film (la comédie) et surtout du public ciblé par celui-ci, c'est-à-dire les hétérosexuel(le)s. Ainsi, la scène dans laquelle Angelo demande à ses collègues de Gay Helpline d'empêcher les homosexuels efféminés de s'approcher de lui ainsi que celle qui montre Angelo s'esclaffer devant la détresse d'une personne transsexuelle, nous empêche d'envisager ce personnage comme le héros d'un film queer.

À l'instar de *Mambo Italiano*, *C.R.A.Z.Y.* propose une critique indulgente de certaines institutions hétéronormatives, à savoir la famille nucléaire et la religion catholique, qui ressortent toutefois indemnes du traitement proposé par Vallée. D'abord, si Gervais, le père de Zachary, est homophobe, c'est principalement parce qu'il perçoit l'homosexualité comme une menace à la continuité de la famille et de ses valeurs. Ainsi, pour Gervais, accepter l'homosexualité équivaut à refuser ce qu'il valorise le plus dans la vie : la parentalité. Nous parlons bien d'homophobie puisque l'oppression envers les non-hétérosexuel(le)s provient, encore ici, du niveau individuel (microsocial). En effet, bien que le film présente l'oppression de la diversité sexuelle comme une réalité qui découle de certaines institutions, il critique toutefois moins ces institutions que l'intériorisation de leur discours par l'individu.

---

<sup>23</sup> Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, deux scènes montrant un baiser entre Angelo et Nino furent supprimées devant l'insistance des distributeurs américains qui voulaient favoriser les chances que le film obtienne un succès commercial (Waugh, 2006, p. 418).

Ensuite, l'intolérance de Gervais à l'égard de l'homosexualité de son fils semble être liée à sa crainte de voir la communauté dans laquelle il vit étiqueter sa famille comme *anormale*. Par exemple, Gervais refuse d'acheter une poussette à Zachary parce qu'il craint que les gens de la communauté rient de son fils. En fait, cette idée fixe concernant la normalité affecte autant la vie de Gervais que celle de Zachary qui cherche désespérément à plaire à son père. Ainsi, parce que sa différence (ses dons, son identité de genre non conventionnelle et son homosexualité) suscite l'exaspération de son père, Zachary déploie maints efforts afin de la taire.

Enfin, l'homophobie de Gervais est également attribuable à sa socialisation catholique. En fait, bien que Gervais ne soit pas un catholique fervent, le récit ne laisse planer aucun doute sur l'importance que prennent les valeurs catholiques ainsi que la morale religieuse dans l'existence de la famille Beaulieu. En effet, la religion et le discours catholique, voire son schéma de pensée, cadrent partiellement l'existence de cette famille. D'ailleurs, dans *C.R.A.Z.Y.*, les crucifix, les images de Jésus, les prières, la musique sacrée et les cérémonies religieuses sont omniprésents. Ainsi, lorsque Gervais soupçonne Zachary d'avoir eu des rapports sexuels avec un garçon et qu'il lui dit : «c'est mal ce que tu as fait là!» (01:07:18), nous saisissons qu'il analyse partiellement la situation selon une perspective catholique. Par ailleurs, si Zachary n'a pas besoin de plus amples explications sur le *caractère répréhensible* de son acte, c'est qu'il comprend que son père s'approprie le discours religieux et sa morale afin de sanctionner l'homosexualité. En outre, Gervais se tourne parfois vers le contre nature, qui n'est pas indissociable de la pensée catholique, ainsi que les discours médicaux et psychanalytiques pour condamner la diversité sexuelle. Ainsi, Gervais croit, d'une part, que le sexe d'un individu devrait conditionner son genre et son orientation sexuelle et, d'autre part, que toute *inadéquation* entre ces trois dimensions de l'individu est attribuable à une maladie mentale, acquise pendant le processus de socialisation, que la psychanalyse est à même de soigner.

Parallèlement, si Zachary rejette violemment son homosexualité, c'est partiellement parce qu'il a intériorisé, tout comme ses frères, l'homophobie de son père ainsi que l'intolérance de l'église catholique vis-à-vis de l'homosexualité. En fait, le film met de l'avant que la socialisation catholique de Zachary participe à la négation de son identité non-hétérosexuelle. D'ailleurs, une fois devenu adolescent, Zachary porte un pendentif en forme de croix et pense qu'il peut être *guéri* de son homosexualité par la réalisation de certaines épreuves, et ce, même s'il prétend être athée. Ainsi, Zachary reste imprégné de valeurs religieuses et de croyances métaphysiques qui l'encouragent, dans un premier temps, à nier son orientation sexuelle et, dans un deuxième temps, à s'émanciper et à se lancer dans un processus de découverte de soi. À vrai dire, sous ses aspects institutionnels et dogmatiques, la religion catholique est ici présentée comme une source d'intolérance et de contrainte, alors que sous ses aspects spirituels et sacrés, elle est dépeinte comme un guide qui peut émanciper l'individu et donner un sens à son existence. Donc, si Zachary part pour Jérusalem afin d'explorer son homosexualité, c'est parce qu'en foulant ce sol, il peut à la fois réaliser le rêve de sa mère, aborder sa sexualité dans le cadre du sacré et matérialiser ses désirs loin du regard familial et communautaire. D'ailleurs, Vallée trace plusieurs parallèles entre la vie de Jésus et celle de Zachary (sa date de naissance, ses dons ainsi que sa résurrection métaphorique) et il opte même de faire interpréter le rôle du premier amant de ce dernier par un acteur qui ressemble à Jésus.

Comme c'était le cas dans *Mambo Italiano*, *C.R.A.Z.Y.* se termine par une réconciliation intergénérationnelle qui unifie, après une période de friction, l'homosexualité, les valeurs familiales et le sacré. En effet, l'amour parental vient aider Gervais à accepter (plus exactement à tolérer) la *différence* de son fils et la religion avec ses corollaires, le sacré et la quête spirituelle, viennent, pour leur part, aider Zachary à accepter son identité. Ici encore, le récit déconstruit certaines institutions hétéronormatives (la famille et la religion catholique) et les reconstruit, par la suite, afin qu'elles puissent embrasser la diversité sexuelle. En somme,

*C.R.A.Z.Y.* propose un discours basé sur l'acceptation de la diversité sexuelle plutôt qu'un discours revendicateur queer.

Pour sa part, *Lost and Delirious* offre une critique de l'hétéronormativité qui est toutefois diluée et limitée par certains facteurs : l'âge des protagonistes ainsi que le point de vue et la facture du film. D'un côté, le film de Pool présente la famille, ici bourgeoise et conservatrice, et la religion comme des institutions qui portent préjudice aux non-hétérosexuel(le)s. Ainsi, lorsque Tori est surprise au lit avec Paulie, elle craint moins les potins des autres élèves que le rejet de ses parents qu'elle dépeint comme des individus réactionnaires (elle emploie le terme *straight*) aux valeurs religieuses. Par conséquent, si Tori quitte Paulie, c'est parce, d'une part, elle sent qu'elle doit faire un choix entre sa bien-aimée et sa famille et, d'autre part, elle est incapable de décevoir ses parents qui ont d'ailleurs déjà un plan d'avenir pour elle. Il est aisé de comprendre que le couple, le mariage et la parentalité font partie de ce plan.

Cependant, d'un autre côté, *Lost and Delirious* met en scène des personnages qui envisagent les normes de l'hétérosexualité davantage comme une prescription abstraite que comme une réalité concrète. Ainsi, puisque les protagonistes du film sont des adolescentes qui sont peu familières avec les dimensions de la vie touchées par l'hétéronormativité (le couple, le mariage, la parentalité et la sexualité), cette production n'est pas en mesure d'offrir une critique profonde des normes hétérosexuelles. Par ailleurs, le pensionnat unisexe positionne partiellement l'adolescent hors de la vie hétéronormative, en ce sens que les pensionnaires sont momentanément séparés de leur famille et du sexe opposé. Or, cette suspension de la vie amoureuse et sexuelle ne peut se réaliser que si tous les pensionnaires ont une identité hétérosexuelle fixe. Ironiquement, c'est partiellement la présomption d'hétérosexualité qui permet à Tori et à Paulie de faire l'expérience du couple et de la sexualité en ces lieux. Au demeurant, même si le pensionnat représenté dans le film

est, à l'instar des parents de Tori, conservateur, religieux et bourgeois, et qu'il ne semble pas avoir été affecté par les changements sociaux des dernières décennies, son personnel est plus tolérant envers la diversité sexuelle que la majorité des élèves qui semblent, pour leur part, être aux prises avec une phobie de l'homosexualité.

Qui plus est, comme l'a déjà mentionné Vaillancourt (2008, p. 18), dans *Lost and Delirious*, la non-hétérosexualité est représentée à travers le regard de Mary, un personnage hétérosexuel. À vrai dire, bien que Mary ne soit pas homophobe, elle porte tout de même un regard normatif hétérosexuel, qui lui vient de sa socialisation, sur la relation non-hétérosexuelle entre Tori et Paulie. Par exemple, lorsque Mary voit pour la première fois Tori et Paulie s'embrasser, elle dit, en voix off, qu'elle croyait que celles-ci se pratiquaient pour les garçons. Un autre exemple du regard hétéronormatif de Mary est la scène dans laquelle elle dit «she seems nice to me, I mean normal» (00:10:00), lorsque Paulie insinue que leur directrice est lesbienne. Pour Mary, les termes *normal* et *hétérosexuel* sont synonymes. Malgré tout, au travers du récit, Mary, et *ipso facto* le spectateur, sont amenés à découvrir et à accepter la diversité sexuelle ainsi qu'à observer les effets des normes hétérosexuelles. Cependant, le récit, qui est tributaire du point de vue de Mary, se contente de constater des inégalités et de les dire à voix basse. Tout compte fait, à l'instar de Mary, le film n'est guère politique, militant ou contestataire, ce qui l'empêche de formuler une critique un tant soit peu corrosive sur les facteurs sociaux, institutionnels et culturels de l'oppression vécue par les non-hétérosexuel(le)s.

En outre, le point de vue du film est indissociable de sa facture, à savoir un film grand public. En fait, en posant un regard hétérosexuel sur la diversité sexuelle et en évitant de critiquer trop sévèrement l'hétéronormativité, *Lost and Delirious* parvient à traiter de la diversité sexuelle de façon à ne pas s'aliéner le grand public hétérosexuel qui est numériquement majoritaire. Puis, en présentant des personnages qui n'ont pas la capacité de lutter contre les sources de leur oppression, le film nous propose un

univers qui est très éloigné de l'essence antagoniste, oppositionnelle et réactionnelle du *nouveau cinéma queer*. À cet égard, le personnage de Tori nie ses sentiments amoureux au premier signe d'adversité, alors que Paulie s'insurge d'abord contre l'intolérance de son environnement, puis abdique et s'enlève la vie.

### 5.3.2 Œuvres proposant une critique tempérée de l'hétéronormativité

*Sarah préfère la course* offre également, sous certains aspects, une critique tempérée de l'hétéronormativité, plus exactement de l'institution du mariage et des normes en général, sans toutefois embrasser le ton irrévérencieux qui caractérise l'esprit queer. En fait, le film de Robichaud vibre au même rythme que le personnage qui se retrouve dans chacune de ses scènes : Sarah. En réalité, bien que Sarah soit étrange, qui est une des définitions du mot *queer*, elle est cependant fondamentalement à l'opposé de la bravade, de l'excentricité et du radicalisme caractérisant l'approche queer. Autrement dit, nous pourrions employer des adjectifs tels que solitaire, gênée, distante, incertaine et pudique pour décrire l'héroïne de ce film. Par ailleurs, bien que le film remette en question l'importance du mariage dans notre société, dans la vie amoureuse et dans la constitution de la famille, et bien qu'il présente ce rituel comme une institution hétéronormative, il n'explore toutefois pas réellement les effets de cette institution sur la diversité sexuelle.

Au sein de *Sarah préfère la course*, le mariage ne revêt pas de caractère sacré et il est présenté comme une institution qui ne réussit plus à accomplir l'un de ses objectifs : la solidification du couple. Ainsi, les seules figures d'autorité ayant un rôle d'importance dans le film, soit la mère et l'entraîneuse de Sarah, ont vécu des divorces. D'ailleurs, pour Sarah, le mariage ne renvoie plus à la religion ou à un engagement amoureux qui comporterait des responsabilités familiales et parentales, mais à une opportunité économique. De ce fait, bien que Sarah soit mariée à Antoine,

elle ne forme pas un couple avec celui-ci et elle refuse catégoriquement de se présenter comme une femme mariée.

Ensuite, la scène qui suit la relation sexuelle entre Sarah et Antoine évoque bien l'inconfort de Sarah par rapport aux normes de l'hétérosexualité. Durant cette scène, Sarah est dans un lit (ayant une tête qui rappelle les barreaux d'une prison) avec Antoine et dit à ce dernier qu'elle ne veut plus avoir de relations sexuelles avec lui et qu'elle préférerait ne pas porter son alliance. Par ailleurs, le film insiste sur l'importance d'écouter ses sentiments, et ce, même si ceux-ci vont à l'encontre de certaines directives ou prescriptions normatives. Ainsi, lorsque Sarah enlève son Holter cardiaque tout en discutant avec Zoey, nous saisissons qu'elle décide de ne pas laisser la science et les prescriptions médicales dicter si elle est en mesure ou non de courir. Parallèlement, nous comprenons également que Sarah choisira elle-même sa préférence sexuelle, et ce, sans suivre les normes hétérosexuelles.

Le film *Vic + Flo ont vu un ours* propose, pour sa part, une subtile déconstruction de l'hétéronormativité, sans toutefois aborder de front les thèmes de l'hétéronormativité et de la diversité sexuelle. D'ailleurs, les grandes lignes du récit ne changeraient pas si le film mettait en scène des personnages principaux hétérosexuels. En fait, s'il est possible d'argumenter que ce film non-politique ne propose pas réellement de critique de l'hétéronormativité, il est plus difficile de prétendre qu'il embrasse celle-ci. Ainsi, en choisissant, d'une part, de placer au centre de son récit un couple non-normatif (pas marié et sans enfant) formé de deux femmes non-hétérosexuelles et, d'autre part, de ne pas insister sur leur sexualité, Côté argue que les modes de vie non-hétéronormatifs sont légitimes et que l'homosexuel(le) n'est pas exclusivement défini(e) par sa sexualité. En d'autres termes, en abordant de façon traditionnelle le non-traditionnel, ce film souligne que la personne non-hétérosexuelle est, à l'instar de la personne hétérosexuelle, pluridimensionnelle. Par ailleurs, bien qu'il ne s'agisse pas d'une critique de l'hétéronormativité, il semble important de souligner que le film



déloge subtilement l'hétérosexualité de sa centralité, en proposant un récit, construit autour de trois personnages non-hétérosexuels (Victoria, Florence et Guillaume), qui ne présente pas l'homosexualité comme un levier dramatique et la personne homosexuelle comme victime d'injustice.

En ce qui concerne le film *Amnesia : The James Brighton Enigma*, nous pouvons affirmer qu'il critique plus directement l'hétéronormativité que les cinq films abordés précédemment, et ce, sans toutefois adopter l'attitude agressive, subversive et provocatrice du *nouveau cinéma queer*. Ainsi, par l'entremise de la douloureuse expérience de Matthew, le film de Langlois parvient à aborder diverses sources de l'oppression de la diversité sexuelle : les individus homophobes, la famille conservatrice et la religion. En premier lieu, en représentant de façon plutôt graphique les agressions subies par James et par Matthew, le film réussit à relater avec franchise et sensibilité la violence physique, verbale et psychologique dont sont victimes plusieurs non-hétérosexuel(le)s. Toutefois, bien que la scène dans laquelle James se fait agresser mortellement par des autostoppeurs vise à produire une réaction émotionnelle chez le spectateur, elle met surtout en relief la passivité de son personnage principal, Matthew. En effet, durant cette scène, Matthew se tait devant les propos homophobes dirigés à l'encontre de son amant et participe même, à contrecœur, à son agression afin de démontrer qu'il n'approuve pas l'homosexualité. Par la suite, les autostoppeurs, qui doutent encore de son hétérosexualité, dévêtent, injurient et rouent de coups Matthew. La passivité de Matthew, qui est somme toute contraire à la posture réactionnelle qui caractérise l'approche queer, lui a peut-être sauvé la vie, mais le récit suggère également que la culpabilité qu'il ressent par rapport à la passivité, voire à l'inertie, dont il a fait preuve lors de l'agression de James pourrait avoir engendré ses troubles mnésiques. D'ailleurs, le spectateur ne saura jamais si la perte de mémoire de Matthew est causée par un mécanisme de défense ou par un traumatisme crânien, ou même si celle-ci est véritable ou simulée.

Ensuite, par l'intermédiaire de la famille adoptive de Matthew, les Honeycutt, Langlois présente la famille conservatrice et la religion comme des institutions qui oppriment les minorités sexuelles. Ainsi, les Honeycutt sont dépeints comme des individus conservateurs et religieux qui perçoivent l'homosexualité comme un péché qui doit être combattu. D'ailleurs, les propos hostiles tenus par le cousin de Matthew, un ministre pentecôtiste, à l'encontre des homosexuel(le)s, auraient participé à plonger Matthew dans une dépression. Alors, pour bien nous faire ressentir l'aliénation de Matthew vis-à-vis de ces institutions qui condamnent la transgression des normes hétérosexuelles, Langlois opte pour un langage cinématographique qui évoque l'inconfort de son personnage. Effectivement, les scènes qui ont lieu chez les Honeycutt privilégient les couleurs fades et l'éclairage sombre et celles qui se déroulent dans l'église pentecôtiste optent pour une musique anxiogène et un éclairage onirique qui rappelle l'univers du cauchemar. De plus, en présentant un personnage, Matthew, qui quitte sa famille intolérante afin de s'en constituer une nouvelle, le film suggère que la famille est mieux définie par la présence d'amour et de tolérance que par les liens sanguins. Par ailleurs, *Amnesia* représente également les forces de l'ordre comme une institution qui privilégie les individus hétérosexuels et qui ne défend pas pleinement les droits des non-hétérosexuels. En effet, dans le film, les policiers abandonnent rapidement l'enquête relative à l'agression et à l'identité de Matthew avant de l'ouvrir à nouveau en raison des pressions de la communauté gaie.

Si *Amnesia* réussit à cibler adéquatement certaines formes d'oppression qui affligent les non-hétérosexuel(le)s, l'abdication de Matthew face à celles-ci semble toutefois suggérer l'impuissance des personnes de la diversité sexuelle face aux individus homophobes ainsi qu'aux structures hétéronormatives. Ainsi, dans la dernière scène du film, Matthew déclare qu'il préfère ne pas se souvenir de son douloureux passé et il repousse même son nouvel amant qui tente de l'embrasser en public. Par conséquent, le film nous donne l'impression que son personnage principal capitule devant les injustices qu'il a subies et qu'il craint de s'afficher en tant qu'homosexuel.

Bien sûr, d'un côté, cette scène souligne que Matthew n'a pas encore surmonté le traumatisme qu'il a vécu, mais d'un autre côté, l'absence de posture antagoniste, oppositionnelle ou réactionnelle de sa part (et de la part du film) participe au ton pessimiste, voire défaitiste, qui se dégage de l'œuvre. Donc, le film suscite plus la compassion du spectateur qu'il ne dérange l'ordre établi. Enfin, il convient de souligner que la pluralité de personnages à la sexualité ambivalente et de personnages non-hétérosexuels est une caractéristique du film qui subvertit la position minoritaire de la non-hétérosexualité.

*Les amours imaginaires*, pour sa part, propose une déconstruction de l'hétéronormativité en nous proposant de partager l'optique de deux personnages, Marie et plus particulièrement Francis, qui ignorent partiellement les valeurs et les codes hétérosexuels dominants. Ainsi, la vision de la famille, du couple et de la sexualité dans le film de Dolan est somme toute celle d'une jeunesse aux tendances queers qui remet en question certaines normes hétérosexuelles dominantes. Toutefois, ce film n'est aucunement politique ou contestataire, et il n'aborde nullement les inégalités structurelles et symboliques entre l'hétérosexualité et la non-hétérosexualité. Ce décalage entre l'optique queer et le film de Dolan est non seulement attribuable à la personnalité du personnage de Francis qui n'est pas militant et qui ne semble pas accorder beaucoup d'importance à son orientation sexuelle, mais encore au scénario qui joue la carte de l'ambivalence sexuelle et de l'universalité de l'expérience amoureuse et sexuelle.

En premier lieu, la famille est complètement absente de la vie de Marie et de Francis qui semblent envisager, comme c'est souvent le cas à l'adolescence et au début de la vie adulte, leur cercle d'amis comme leur nouvelle famille. En fait, la mère de Nicolas est l'unique figure parentale représentée dans le film; or, celle-ci, qui est dépeinte comme une femme divorcée, excentrique et instable, est envisagée par les personnages du film comme une *adulescente* plutôt que comme une autorité

parentale. Alors, les personnages de ce film sont libérés de toute pression familiale qui pourrait les contraindre à adopter les normes hétérosexuelles. En second lieu, le couple et la sexualité ne sont pas envisagés de manière hétéronormative, c'est-à-dire comme deux éléments qui sont difficilement envisageables séparément. Ainsi, Marie et Francis ont des relations sexuelles avec des personnes qu'ils n'aiment pas et ils aiment une personne avec laquelle ils n'ont pas de rapports sexuels. La propension de ces personnages à séparer les concepts d'amour et de sexualité, et la frivolité avec laquelle ils les abordent, sont bien représentées dans cette question qui est posée à Marie par l'un de ses amants : «est-ce que tu es en amour ces temps-ci?» (00:21:25). Par ailleurs, l'idée même du triangle amoureux, même s'il est asexuel comme dans ce cas-ci, ébranle la suprématie du couple hétéronormatif et de l'idéal amoureux, et introduit la possibilité de la multiplicité des orientations sexuelles et des désirs amoureux. En somme, en nous proposant un récit qui est dépourvu d'unité familiale et qui envisage séparément l'amour et la sexualité, Dolan parvient à créer un univers diégétique où l'hétéronormativité est moins une prescription qu'un mode de vie parmi tant d'autres.

Enfin, bien que ce trio amoureux puisse être envisagé comme l'exception qui confirme la règle, cette configuration amoureuse peut également être comprise comme une subversion de la présomption d'hétérosexualité, qui envisage la sexualité hétérosexuelle comme universelle, et par conséquent mine la centralité de la norme hétérosexuelle. La présomption d'hétérosexualité renvoie au réflexe de présupposer qu'une personne, dont on ignore l'orientation sexuelle, est hétérosexuelle. En fait, devant l'ambiguïté sexuelle de Nicolas, Marie présuppose son hétérosexualité et Francis présuppose son homosexualité, ce qui permet au film de saper subtilement l'obligation et l'hégémonie de l'hétérosexualité. Bien évidemment, ce retournement de la présomption d'hétérosexualité, voire cette présomption de bisexualité, n'est possible que parce que Nicolas, Francis et Marie n'ont pas de conversations portant sur leur passé amoureux ou sur la sexualité en général, ce qui contraste avec les

scènes dans lesquelles des inconnus viennent nous raconter les détails de leur vie amoureuse.

### 5.3.3 Œuvres proposant une critique virulente de l'hétéronormativité

En ce qui a trait à la critique de l'hétéronormativité dans *Laurence Anyways*, nous croyons qu'elle est plus explicite et plus virulente que celle apportée par les films dont nous avons traités précédemment dans cette partie du mémoire. En fait, dans le troisième film de Dolan, l'oppression envers la diversité sexuelle découle de trois différents niveaux de la société : le niveau micro (l'individu), le niveau méso (la famille, le couple et l'école) et le niveau macro (le gouvernement, la religion et la communauté).

En ce qui touche le niveau micro, le film présente Laurence comme une victime de l'oppression, ou plutôt de la transphobie, d'individus singuliers. À vrai dire, la sœur de Fred, Stéfie, est la personne dans l'entourage immédiat de Laurence qui manifeste le plus d'intolérance envers son altérité. Paradoxalement, Stéfie, qui va même jusqu'à dire que la transformation de Laurence lui donne envie de vomir, est elle-même *membre* d'une diversité sexuelle, c'est-à-dire qu'elle est lesbienne ou du moins non-hétérosexuelle. Ce choix scénaristique fait référence à la tendance des groupes identitaires des années 1980 à valoriser et à défendre leurs propres particularités. En fait, le mouvement queer a jugé sévèrement cette tendance au sein des mouvements identitaires des années 1980, soit la période durant laquelle se déroule *Laurence Anyways*, puisqu'elle tendait à favoriser l'exclusion plutôt que l'inclusion. Par ailleurs, le film de Dolan traite également des attaques verbales que subissent quotidiennement les membres de la diversité sexuelle, particulièrement ceux qui sont visibles. Par exemple, une scène, qui se déroule dans un bar, nous présente un homme qui critique l'apparence physique de Laurence et qui la regarde comme une bête de

foire. Or, devant cet affront, Laurence assaille l'homme transphobe et, par le fait même, atteste de la capacité des non-hétérosexuel(le)s à agir, voire à réagir, face aux injustices. Ici, Dolan nous montre que son héroïne n'est pas une victime passive, mais bien une personne qui est en mesure d'afficher une attitude antagoniste, oppositionnelle et réactionnelle face à la discrimination qu'elle subit.

En ce qui concerne le niveau méso, le film présente la famille, microcosme de la société, et le couple hétérosexuel comme des sphères sociales hétéronormatives qui étouffent et qui normalisent, voire qui standardisent, l'individu. D'un côté, le film aborde la difficulté, voire l'incapacité, de certains individus à envisager la parentalité au sein d'un couple atypique. En fait, la grossesse de Fred est l'un des événements clés qui mènera à sa rupture avec Laurence. Ainsi, devant son incapacité à considérer la possibilité de fonder une famille avec une personne transsexuelle, Fred décide de se faire avorter, puis sombre dans la dépression. D'ailleurs, par la suite, Fred quitte Laurence pour un homme qui lui offre une vie confortable (jolie maison blanche en banlieue) et surtout une vie familiale conforme au modèle normatif hétérosexuel (couple marié avec enfant). En outre, la mère de Fred et celle de Laurence réagissent négativement à l'annonce de la transsexualité de Laurence, comme si son *anormalité* viendrait miner le fondement même de l'institution familiale et de ses normes hétérosexuelles. D'un autre côté, *Laurence Anyways* présente la famille (et le couple) comme une institution qui rend l'individu apathique et qui le normalise. Ainsi, si l'environnement familial que Fred a formé avec son mari correspond à sa vision d'un milieu adéquat pour élever un enfant, il lui donne toutefois l'impression d'être en constante représentation, c'est-à-dire de jouer le rôle de l'épouse parfaite. D'ailleurs, la sphère familiale de Fred et de son mari ainsi que l'autre sphère familiale qui est représentée dans le film, celle des parents de Laurence, sont toutes deux dépeintes comme des lieux inertes, froids et monotones. De surcroît, la scène dans laquelle la mère de Laurence dit : «si tu peux changer de sexe, je peux changer d'adresse» (01:50:55) suggère qu'elle fait un lien entre le processus de réassignation sexuelle de

son «fils» et son choix de quitter la maison familiale, et entre la décision de son «fils» de faire fi des normes genrées et sexuelles et sa propre décision de s'affranchir des normes familiales ainsi que de son rôle d'épouse. Enfin, la scène qui nous montre Laurence passer le temps des fêtes avec les Roses, un clan constitué de personnages déviants, suggère la possibilité de se créer une nouvelle famille non-hétéronormative.

Ensuite, toujours au niveau méso, *Laurence Anyways* explore le caractère normatif et hétéronormatif de l'institution scolaire ainsi que du milieu de travail en général.

D'abord, le film suggère que l'école, en tant qu'agent de transmission des normes, des valeurs et des connaissances légitimées par la société, est une institution hétéronormative et un lieu d'uniformisation. En fait, plusieurs exemples semblent confirmer l'hétéronormativité du milieu scolaire : les cours d'éducation sexuelle qui ont de la difficulté à aborder la question de la diversité sexuelle ou à aborder la sexualité autrement que sous ses aspects biologiques et reproductifs, l'absence d'étude sur l'hétérosexualité dans les universités et, finalement, la tendance des écoles primaires à transmettre les stéréotypes genrés et sexuels aux enfants.

D'ailleurs, si les élèves restent bouche bée lorsque Laurence arrive en classe avec des «vêtements de femme», c'est, en partie, parce que le rôle de l'enseignant est de transmettre les normes et savoirs validés par la société. Ainsi, en brisant l'une des associations les plus persistantes au sein de notre société, soit l'association *mâle-masculin*, Laurence transgresse la norme hétérosexuelle silencieusement soutenue par le système éducatif, menace la stabilité du genre et déconstruit l'image du professeur conformiste représentant un modèle pour la jeunesse.

Par ailleurs, Laurence est consciente du bouleversement que peut engendrer la simple présence d'un corps trans au sein de cette institution hétéronormative, comme le démontre la réponse qu'elle donne à son superviseur quand celui-ci lui demande si son choix de venir travailler avec cette apparence doit être interprété comme une révolte : «c'est une révolution» (00 :42 :20). À vrai dire, Laurence sait sans doute que

la révolte se met en branle afin de faire cesser l'oppression, alors que la révolution a une plus grande portée : elle cherche à remplacer le système en place. Toutefois, la révolution de Laurence n'aura pas lieu. En effet, le Ministère de l'éducation fit pression, suite à une plainte d'un regroupement de parents, pour que Laurence soit licenciée par son employeur. D'ailleurs, si des parents se sont plaints contre Laurence, c'est qu'ils croient que cette dernière n'est pas supposée, en qualité de professeur qui représente une institution qui façonne des citoyens *normaux*, remettre en question les normes sociales supportées par le système d'éducation.

En ce qui a trait au niveau macro, le film présente d'abord le gouvernement, épaulé par le discours psychanalytique, comme une institution intolérante qui use de son pouvoir afin de maintenir la centralité des normes hétérosexuelles ainsi que de réguler, voire normaliser, la sphère publique. Ainsi, dans le récit, le Ministère de l'éducation justifie le licenciement de Laurence en se basant sur le guide du DSM de l'Association américaine de psychiatrie. Effectivement, le DSM III-R, en vigueur à l'époque durant laquelle se déroule le film, considérait la transsexualité, qu'il classifiait de «trouble sexuel», comme une maladie mentale. Par contre, le film suggère que le Ministère de l'éducation cherche un prétexte afin de rendre invisible un individu dont l'identité et l'affirmation de genre défient la norme hétérosexuelle par sa simple existence, en ce sens que plusieurs enseignants qui souffrent de diverses «maladies mentales» ne subissent pas un tel sort.

Relativement à la critique de la religion, ou des institutions religieuses, le film se fait moins explicite en la matière. Cependant, Dolan place volontairement une église en arrière-plan de la scène fantasmagorique qui nous montre Laurence et Fred, qui viennent de se retrouver, en train de quitter la résidence de cette dernière sous une averse de vêtements. En fait, quand nous voyons Laurence et Fred s'éloigner de cette église, qui ne semble pas être à sa place dans ce quartier résidentiel, nous saisissons que cet édifice est aussi imaginaire et symbolique que l'averse de vêtements. L'église



évoque la morale, le conservatisme et la rigidité, alors que l'averse de vêtements évoque la magie de l'amour et de la liberté. Donc, cette scène sert à communiquer le sentiment de liberté de Fred, qui quitte son foyer hétéronormatif, et l'euphorie de Laurence qui retrouve l'objet de son amour.

Enfin, par la représentation et l'agrégation des regards sur le corps de Laurence, *Laurence Anyways* souligne l'intolérance de la communauté, voire de cette entité abstraite qu'est la société, envers la différence. Parce que la *différence* de Laurence est perceptible et qu'elle se manifeste sur une entité concrète, à savoir son corps, sa simple présence dans le champ social entraîne des répercussions sociologiques, et participe au débat concernant la norme hétérosexuelle et la tolérance sociale. Ainsi, afin de donner chair à des données abstraites (le jugement social et le regard social), Dolan a choisi de réaliser deux scènes qui présentent une série de réactions provoquées par l'effet du passage de ce corps dans la société hétéronormative.

La première scène, qui se déroule au tout début du film, met l'accent sur Laurence en tant qu'objet du regard social, et ce, tout en refusant de montrer au spectateur ce qui attire ce regard. En effet, durant cette scène, Dolan filme Laurence de dos ou de façon à ce que son visage se dérobe à notre regard, c'est-à-dire en dissimulant son visage sous des cheveux ou de la brume. Ici, l'attention du spectateur est dirigée sur ces regards, filmés au ralenti dans une série de plans rapprochés, qui évoquent le malaise de la société vis-à-vis de l'altérité. Par ailleurs, comme le souligne Armbrrecht (2013, p. 38), ces plans mettent l'accent sur le caractère subjectif de la différence, voire de la déviance, puisque les individus qui sont surpris, choqués ou menacés par l'apparence de Laurence s'écartent, à bien des égards, de la norme ou de la moyenne : des adolescents, des individus d'origine arabe, des vieillards et une femme aux cheveux mauves. En outre, la fixité de ces individus, qui n'ont que le regard de mouvant, contraste avec la mobilité de Laurence. Ainsi, en quelques images, Dolan réussit à établir une des thématiques centrales du film : l'opposition entre la fixité sociale et la

fluidité de l'être trans. La fixité des observateurs évoque l'immobilisme et le conservatisme d'une société hétéronormative qui tarde à évoluer et à s'ouvrir à la diversité présente dans l'humanité. D'ailleurs, si Dolan a opté de tourner son film avec un format d'image 1/33, soit un cadrage presque carré, qui enserme les personnages dans un cadre restrictif, c'est pour restituer plus efficacement le sentiment de limitation et d'enfermement qui est parfois suscité par notre société. De plus, toujours dans l'objectif d'emprisonner l'individu dans l'espace social et de limiter son accès à la liberté, Dolan filme régulièrement ses personnages à travers des cadres diégétiques (de portes ou de fenêtres); la présence de ces cadres (physiques) dans un cadre (cinématographique) déjà limitatif évoque le poids des restrictions sociales sur le citoyen.

La seconde scène, qui a lieu dans un cégep, nous montre la réaction de la population étudiante à l'égard de la transformation de Laurence. À l'encontre de la scène précédente, Laurence, qui semble épanouie, est filmée de façon frontale et les observateurs, qui ne sont plus tout à fait immobiles, expriment une plus grande palette de réactions, allant de la surprise à l'embarras, en passant par l'acquiescement. Ainsi, Dolan souligne ici que certaines personnes sont à même de se détacher de la pensée hétéronormative. De plus, cette scène nous fait comprendre que Laurence, comme elle l'explique elle-même, a autant besoin de regards que d'oxygène pour vivre pleinement et que l'action de taire la femme qu'elle est, de la soustraire à la vue des autres, était en train de l'asphyxier.

Si Laurence a besoin de regards pour vivre, il faut cependant préciser que ces mêmes regards et la difficile existence du couple atypique au sein de l'espace social sont des facteurs qui ont poussé Fred à mettre un terme à sa relation avec Laurence. À vrai dire, les motivations évoquées par Fred pour justifier sa séparation ne sont pas liées à l'intimité de son couple : la peur que Laurence soit victime d'une attaque, la crainte d'être elle-même étiquetée comme déviante ainsi que l'agacement face aux regards et

à l'indiscrétion des gens. En somme, la pression de l'hétéronormativité, ou plus exactement de la cisgenre normativité<sup>24</sup>, a partiellement eu raison de ce couple atypique. Si Fred a cru être en mesure de vivre avec une personne transsexuelle et si elle a pensé que sa génération était suffisamment ouverte pour accepter l'altérité, ce ne fut toutefois qu'une phase d'enthousiasme momentanée qui ne résista pas aux pressions des normes hétérosexuelle et cisgenre.

Finalement, par l'entremise du personnage de Laurence Alia, Dolan remet en question la dichotomie *normal/anormal* ainsi que le caractère subjectif de ces concepts. Par exemple, au tout début du film, l'intervieweuse demande à Laurence ce qu'elle recherche et cette dernière répond ceci : «Je recherche une personne qui comprenne ma langue et qui la parle même. Une personne qui, sans être un paria, ne s'interroge pas simplement sur les droits et l'utilité des marginaux, mais sur les droits et l'utilité de ceux qui se targuent d'être normaux» (00:00:45). D'ailleurs, si le spectateur entend, en voix off, ces paroles avant même de percevoir Laurence, c'est parce que Dolan lui demande d'écouter avant de voir, de prêter l'oreille avant de porter un jugement de valeur sur son altérité qui, contrairement à plusieurs personnes de la diversité sexuelle, est visible. D'un côté, ces paroles soulignent que les concepts de normalité et d'anormalité, ainsi que leur contenu, ne sont que des constructions sociales. D'un autre côté, Dolan souligne ici que nous sommes tous à la fois normaux et marginaux, c'est-à-dire que c'est uniquement le contexte qui nous fait basculer d'une catégorie à l'autre. De surcroît, durant cette interview, Laurence insiste sur l'importance d'abolir la démarcation entre la norme et la marge, sur l'hypocrisie des gens qui prétendent être normaux et sur l'absurdité de prétendre qu'une personne est anormale uniquement parce qu'elle ne suit pas les normes hétérosexuelles ou cisgenres.

---

<sup>24</sup> Le concept de cisgenre normativité «postule que les personnes qui s'accommodent du genre assigné à leur naissance sont plus normales que les personnes qui décident de vivre dans un autre genre et qui effectuent des transitions de sexe» (Baril, 2009, p. 284).

Enfin, le film de notre corpus qui offre la critique la plus développée et la plus virulente de l'hétéronormativité est *Saved by the Belles*. En fait, ce film pose un regard ironique sur les normes hétérosexuelles en nous présentant un univers, celui du Village gai de Montréal, où ces normes sont perçues comme anormales, subordonnées et condamnables. En analysant le monde hétéronormatif de l'extérieur et en proposant un univers qui est gouverné par les normes de l'homosexualité ou par la queer-normativité, cette œuvre offre une optique rarement vue dans le cinéma québécois. Ainsi, le récit emploie l'ironie, la provocation, l'humour noir ainsi qu'une posture antagoniste afin de déstabiliser la société hétéronormative. Du reste, l'univers de ce film est peuplé de personnages qui partagent une langue vernaculaire et qui adoptent des comportements, des modes de vie et des codes vestimentaires considérés comme excentriques et radicaux par la société hétéronormative. Ici, le cercle d'amis est privilégié à la famille, la nuit au jour, les pratiques sexuelles déviantes à la sexualité vanille, la sexualité sans amour à la sexualité conjugale, la diversité sexuelle à l'hétérosexualité, les fêtes bien arrosées aux fêtes religieuses et la présomption d'homosexualité à la présomption d'hétérosexualité.

D'abord, dans *Saved by the Belles*, le berceau familial est représenté à la fois comme un lieu extérieur et comme une source d'oppression. En fait, Touma dépeint le Village gai comme un endroit où les non-hétérosexuel(le)s peuvent fonder une nouvelle famille constituée d'ami(e)s et se créer une nouvelle identité, alors qu'il présente le territoire à l'extérieur du Village gai comme un secteur gangrené par l'intolérance qui abrite notamment la famille biologique persécutrice. D'ailleurs, dans ce film, les deux seuls personnages qui ont des liens de parenté avec les personnages principaux, soit la sœur de Sheena et le père de Sean, n'habitent pas dans le Village gai. Ainsi, la première s'oppose à ce que Sheena visite sa maison parce qu'elle considère cette dernière comme souillée, alors que le second, qui a rejeté son fils en raison de sa non-hétérosexualité, est homophobe et sectaire. Cependant, à l'exception de l'intolérance de l'institution familiale à l'égard de la diversité sexuelle, le film

n'aborde pas véritablement le sujet de l'oppression envers la non-hétérosexualité, puisqu'il se déroule dans un environnement où la tolérance envers celle-ci prédomine. En réalité, dans ce film, les quolibets et les préjugés sont surtout dirigés vers le normatif au sein de la culture homosexuelle (l'homosexuel musclé portant un chapeau de cowboy, par exemple) ainsi que vers la société hétéronormative et ses citoyens. En outre, la scène dans laquelle Sheena, Scarlet et Sean discutent des citoyens de la société hétéronormative se veut une démonstration de la relativité des notions d'étrangeté et de marginalité ainsi qu'un commentaire sarcastique sur l'intolérance qui découle des normes sociales. Cette scène subvertit le discours hétéronormatif en remplaçant le vocable *gay* par *day*, soit deux paronymes:

Sheena : «I hate day people»

Scarlet : «Why? Your sister is day and we don't mind her, do we?»

Sheena : «As long as she doesn't act too day!»

Scarlet (qui parle à Sean/Chris) : «Hey, maybe your day»

Sheena : «Our little Chris, a closeted 9 to 5er? I don't think so!»

Sean : «Don't be such day bashers».

Ensuite, dans l'univers diégétique de *Saved by the Belles*, les pratiques sexuelles déviantes et la sexualité non conjugale sont érigées en norme, alors que la sexualité vanille et la sexualité conjugale font figure d'exception. Il faut cependant souligner que les personnages principaux du film s'adonnent, bien involontairement, à une autre pratique sexuelle considérée comme non-normative dans un contexte québécois : l'abstinence. Sean est abstinent en raison de la confusion qu'il éprouve relativement à sa préférence sexuelle. Puis, Scarlet, qui est une hétérosexuelle non-normative, n'est pas active sexuellement parce qu'elle est attirée par les garçons homosexuels, alors que Sheena, pour sa part, est dépeinte comme une personne chroniquement frustrée par son absence d'activités sexuelles qui tente même de se prostituer dans l'objectif d'avoir des relations sexuelles. Cependant, les personnages secondaires du film ont une vie sexuelle active et variée qui est caractérisée par la

pratique de la sexualité libre, de la prostitution, de l'adultère, du ménage à trois et du sadomasochisme. D'ailleurs, une scène nous présente Doug, un propriétaire de bar bisexuel, et sa maîtresse, une prostituée, en train de jouer, pour le temps d'une soirée, au couple hétéronormatif. Ainsi, ce *couple* non-hétéronormatif décide de faire la seule activité qu'il n'ont jamais fait ensemble : aller manger au restaurant et avoir une conversation sur les banalités de la vie quotidienne. En réalité, Touma propose ici une parodie de la scène typique du couple hétéronormatif vieillissant qui décide d'avoir une soirée endiablée afin de mettre du piquant dans leur relation.

De plus, dans la diégèse du film, l'hétérosexualité est minoritaire, tout en étant présentée comme un mode de vie honteux qui est susceptible d'entraîner le rejet de celui qui s'y adonne. En fait, bien qu'il ait recours à certains éléments documentaires, Touma présente le Village gai comme un univers imaginaire qui reflète et déforme les codes de la société hétéronormative, et ce, afin de nous montrer la superficialité et l'intolérance de celle-ci vis-à-vis de la différence. Ainsi, puisque la presque totalité des personnages du film sont non-hétérosexuel(le)s, l'hétérosexualité est reléguée à une position minoritaire. De plus, l'hétérosexualité est présentée à la fois comme une pratique ignominieuse potentiellement préjudiciable, comme une source de honte et comme un style de vie qui peut conduire à l'ostracisation. Par exemple, le personnage de Tobey doit prétendre être homosexuel afin de ne pas se faire rejeter et déshériter par sa *grand-mère*. À vrai dire, il vit ce que vivent bien des personnes homosexuelles qui proviennent de milieux intolérants et hétéronormatifs. Par ailleurs, *Saved by the Belles* nous présente l'univers gai montréalais comme un milieu qui a ses propres préoccupations (la peur du VIH), symboles (drapeau et défilé de la fierté gaie) et icônes (Mado Lamotte et Madame Simone).

Le film de Touma s'amuse également à rendre queer (*queering*) la religion catholique, et ce, en travestissant des symboles religieux ainsi qu'en faisant une analogie entre la vie de Jésus et celle de Sean/Chris. D'ailleurs, si Sheena et Scarlet

ont choisi de prénommer l'amnésique Chris, c'est parce que ce nom leur rappelait celui du Christ. Ainsi, en plus de filmer la fausse crucifixion d'une fille partiellement nue durant le défilé de la fierté gaie et de présenter un mariage gai présidé par Mado Lamotte, Touma nous offre une parodie de la Cène de Léonard de Vinci et, par le fait même, du dernier repas du Christ. La scène du repas entre amis, qui remplace Jésus et ses apôtres par des individus déviants, parodie en effet la Cène et suggère que ce sera le dernier repas de Sean en tant que Chris. Par ailleurs, ce repas festif tourne rapidement en persécution à l'égard de la diversité sexuelle lorsque le père de Sean surgit inopinément et profère des propos homophobes à tout vent, et ce, sous les plaintes acrimonieuses et les regards désapprobateurs des invités. Dans cette scène, Touma conjugue le châtiment et la mort de Chris ainsi que la résurrection de Sean et, *ipso facto*, tisse des liens entre l'histoire de l'amnésique et celle du Christ. De surcroît, le film invente une cérémonie de sortie du placard (*coming out party*), qui rappelle la première communion ou la Bar Mitzvah, ayant pour but de célébrer l'entrée d'un individu dans la société homonormative.

Finalement, *Saved by the Belles* nous présente un milieu où la présomption d'homosexualité l'emporte sur la présomption d'hétérosexualité. Ainsi, s'il y a une forte tendance, dans la société hétéronormative, à tenir pour acquis que tous les individus sont hétérosexuels, ce n'est toutefois pas le cas au sein du Village gai dépeint par Touma. Par exemple, Sean est présumé non-hétérosexuel en raison de sa beauté, d'un petit je-ne-sais-quoi et de sa simple présence au sein du Village gai, alors que Tobey tient pour acquis que Scarlet est lesbienne parce que son apparence est atypique, et parce qu'elle fréquente des gens et une scène non-hétérosexuels. En somme, cette présomption d'homosexualité est attribuable à la centralité de l'homosexualité dans ce milieu.

Un constat se dégage de l'analyse de la critique de l'hétéronormativité effectuée par les films de notre corpus : aucune œuvre ne présente de famille non-hétérosexuelle

hétéronormative, c'est-à-dire un couple gai ou lesbien marié avec enfants qui est bien intégré dans la société (comme *The Kids are all Right* (2010), par exemple). En fait, les personnages non-hétérosexuels des films de notre corpus sont majoritairement des adolescents ou de jeunes adultes, faisant en sorte que les thématiques du mariage, de la parentalité et de l'insertion professionnelle sont moins prévalentes. Pour cette raison, les récits de ces films tournent majoritairement autour de la découverte de l'orientation sexuelle par l'individu et par la famille, conjuguant ainsi les thématiques de l'acceptation et de l'oppression de la diversité sexuelle.

#### 5.4 La présence de personnages non-hétérosexuels déviants

Les personnages non-hétérosexuels dépeints dans le cinéma québécois contemporain qui aborde la thématique de la diversité sexuelle peuvent être décomposés en trois catégories : l'intégré, le partiellement déviant et le déviant. D'abord, nous croyons que les personnages d'Angelo et de Nino (*Mambo Italiano*) ainsi que ceux de Sarah (*Sarah préfère la course*) et de Francis (*Les amours imaginaires*) peuvent être classés dans la catégorie de l'intégré. Le film *Mambo Italiano* est l'exemple même de la tendance à la normalisation des personnages non-hétérosexuels dans le cinéma populaire, en ce sens que le personnage d'Angelo est sympathique, travaillant, ambitieux, plutôt masculin, respectueux des valeurs qui règnent au sein de sa famille, et ce, tout en étant à la recherche d'une relation quasi conjugale. Qui plus est, Angelo est l'antithèse même de l'excentricité généralement associée à la culture queer; d'ailleurs, il dit lui-même qu'il trouve le Village gai trop flamboyant. Pour sa part, Nino est un joli policier plutôt conservateur qui rejette ses tendances homosexuelles afin d'être accepté par sa famille et par son milieu de travail. À vrai dire, si les créateurs de *Mambo Italiano* mettent en scène des personnages non-hétérosexuels normaux, pour ne pas dire modèles selon les normes hétérosexuelles, c'est principalement dans l'objectif de rendre la *différence* de ceux-ci plus acceptable pour



le public hétérosexuel qu'ils tentent de rejoindre. En ce qui concerne le personnage de Sarah, elle ne peut être envisagée comme personne déviante, et ce, même si elle contracte un mariage blanc qui, au Canada, est un acte criminel passible d'une peine d'emprisonnement de cinq ans. En fait, Sarah est une étudiante universitaire assez typique qui pourrait même être considérée comme une personne banale si ce n'était de sa propension à l'introversion. Le personnage de Francis, pour sa part, est représenté comme un jeune hipster cultivé et aisé qui ressemble à bien d'autres jeunes adultes montréalais de notre époque.

Ensuite, les personnages de Matthew (*Amnesia : The James Brighton Enigma*), de Zachary (*C.R.A.Z.Y.*) ainsi que ceux de Paulie et de Tori (*Lost and Delirious*) appartiennent à la catégorie que nous avons nommée le partiellement déviant, ou le presque intégré. Ainsi, le personnage de Matthew est partiellement déviant en raison de son passé, c'est-à-dire qu'il est recherché par la police pour avoir acheté une voiture avec de faux papiers et qu'il a déjà souffert de divers troubles mentaux. Cependant, le portrait de Matthew qui nous est offert par *Amnesia* est celui d'un jeune homme certes déconcerté, mais fondamentalement poli, sérieux et sobre, celui d'une personne qui cherche à mener une vie normale agrémentée d'une relation amoureuse exclusive et passionnée. Quant à Zachary (*C.R.A.Z.Y.*), sa semi-déviance peut être attribuable à deux phénomènes : la crise d'adolescence et la reproduction d'un modèle de masculinité (le macho viril). En fait, si Zachary fume du cannabis, se bat et adopte un style légèrement punk rock, c'est pour ressembler à celui qu'il envisage comme un modèle de masculinité : son frère rebelle Raymond. D'ailleurs, si Zachary adopte un autre comportement déviant à l'enfance, à savoir le travestissement, il le délaisse rapidement lorsque son père lui fait connaître sa désapprobation. À vrai dire, chez Zachary, le délaissement du travestisme et l'exhibition d'un modèle de masculinité légèrement déviant sont effectués dans un même but : l'approbation du père. Fondamentalement, Zachary ne veut pas être différent et sa déviance partielle, c'est-à-dire son attitude rebelle et macho, est, dans

son esprit, une façon de dissimuler sa déviance *ultime* : son homosexualité. Pour leur part, Paulie et Tori (*Lost and Delirious*) ne peuvent seulement être envisagées comme déviantes et *rebelles* (titre français du film) que si l'on tient compte du milieu bourgeois d'où elles proviennent. En effet, pour ce milieu bourgeois, fumer des cigarettes, boire de l'alcool, consommer de la marijuana et écouter de la musique rock durant l'adolescence est, sans doute, un signe de déviance, mais ces mêmes comportements ne sont probablement plus considérés comme déviants lorsqu'ils sont adoptés par des adolescents des classes moyennes et populaires. Quoi qu'il en soit, l'identité transgenre de Paulie est, pour la société hétéronormative, bel et bien une déviance qui n'est cependant que vaguement exploitée par le scénario du film.

Enfin, la catégorie du déviant, qui correspond à notre conception du *nouveau cinéma queer*, comprend le personnage de Laurence (*Laurence Anyways*), de Victoria et de Florence (*Vic + Flo ont vu un ours*) ainsi que la majorité des personnages du film *Saved by the Belles*. Nous entendons par déviant une personne qui s'écarte des normes sociales, et plus particulièrement dans le contexte de ce mémoire une personne qui s'écarte des normes hétérosexuelles. En premier lieu, le personnage de Laurence, qui est une hétérosexuelle, ou plutôt une lesbienne, transgenre engagée dans un processus d'affirmation de genre, est bel et bien déviant selon une optique hétéronormative. Ainsi, en créant un personnage mâle de genre féminin qui a une préférence sexuelle pour les femmes, Dolan parvient à battre en brèche, d'une part, l'idée voulant que le genre découle du sexe et, d'autre part, l'idée selon laquelle la sexualité doit nécessairement se réaliser dans la complémentarité des sexes. En fait, Dolan semble plus intéressé par le thème de la marginalité que par celui de la transexualité, comme en témoigne sa volonté de ne pas aborder directement la chirurgie de réassignation sexuelle ou l'hormonothérapie d'affirmation de genre de Laurence. Ici, la transexualité, qui est un des tabous les plus persistants au sein de notre société, est abordée en tant qu'archétype de la marginalité. En définitive, Laurence apporte une bouffée de fraîcheur dans un univers cinématographique qui

nous a habitués aux personnages transsexuel(le)s comiques ou tragiques. Ainsi, si Laurence est déviante (elle s'habille en femme, fume parfois de la drogue et critique constamment les normes sociales), elle n'est toutefois jamais brossée comme un personnage uniquement caractérisé par sa déviance ou comme un individu aux comportements risibles.

En second lieu, les personnages de Victoria et de Florence sont également présentés comme des individus déviants et marginaux. D'un côté, ce couple lesbien est déviant en raison de son passé criminel. Effectivement, Victoria et Florence sont deux anciennes détenues qui ont purgé des peines d'emprisonnement pour des crimes qui resteront inconnus du spectateur. Cela dit, le spectateur sait cependant que Victoria, qui bénéficie d'une liberté conditionnelle, a purgé une peine à perpétuité qui, au Canada, est uniquement octroyée aux personnes reconnues coupables de meurtre et de haute trahison. D'ailleurs, Côté emploie plusieurs plans suggérant que Victoria et Florence, qui bénéficient d'une liberté physique limitée, restent mentalement captives, et ce, malgré leur libération. Par exemple, le réalisateur place régulièrement ses deux protagonistes devant ou derrière des objets (cadres de fenêtre, tôles de bardage, etc.) qui rappellent les barreaux d'une cellule. De plus, afin de symboliser le cloisonnement du couple et la tendance de Victoria à rejeter la société ainsi que ses membres et ses normes, Côté filme la forêt de façon à ce qu'elle évoque un mur impénétrable qui limite l'espace plutôt que de la représenter comme une étendue sauvage suggérant l'ouverture. En fait, son refus de réintégrer la société, sa haine des gens, sa rudesse et son incapacité à assumer des responsabilités font de Victoria un personnage déviant et marginal. D'un autre côté, Victoria et Florence sont déviantes en raison de leurs comportements infantiles. En effet, elles sont dépeintes comme des personnes infantiles, irresponsables et dépendantes, en ce sens qu'elles sont sous la surveillance de Guillaume, qu'elles mentent régulièrement, qu'elles sont insolentes envers l'autorité et que Victoria ne se sent pas capable de faire revivre la cabane à sucre de sa famille. Par ailleurs, dans ce film, l'âge n'est pas garant de l'autonomie,

comme le démontre le fait qu'Émile, le vieil oncle de Victoria, est paraplégique et muet, que Victoria et Florence sont traitées comme des enfants et que Guillaume, un agent de libération dans la vingtaine, représente la seule figure d'autorité au sein du récit. Par ailleurs, Florence est représentée comme une personne qui a de la difficulté à respecter la norme hétérosexuelle de la monogamie, ou plus précisément la norme de la fidélité. Tout compte fait, en raison des points évoqués ci-dessus, le film de Côté s'éloigne de la tendance à la normalisation des personnages non-hétérosexuels présente dans le cinéma populaire.

Enfin, nous pouvons avancer que la majorité des personnages du film *Saved by the Belles* sont déviants; en fait, ils évoluent dans un univers où la déviance est érigée en norme. Ainsi, ce film est peuplé de personnages hauts en couleur qui, selon un cadre de pensée *straight* et hétéronormatif, peuvent être envisagés comme hors norme : des travestis, des transexuels, des sadomasochistes, des cyberpunks, des prostitués, des drogués, des polygames et des furies. Par exemple, le personnage de Sheena peut être envisagé comme le symbole même de la déviance, en ce sens qu'elle est une drag queen survoltée, vulgaire et droguée qui pratique la prostitution pour assouvir ses désirs sexuels. En fait, le comportement choquant et déviant de Sheena est intentionnel, voire une construction performative, puisqu'elle se perçoit elle-même comme une amplification caricaturale de l'excentricité du milieu non-hétérosexuel. D'ailleurs, elle précise qu'elle représente tout ce qu'il y a de faux, de vain et de prétentieux dans la société actuelle.

### 5.5 L'approche provocatrice

L'analyse des films de notre corpus nous permet d'affirmer que la majorité des œuvres québécoises contemporaines qui abordent la thématique de la diversité sexuelle verse dans le politiquement correct. Ainsi, aucun film du corpus ne présente

d'actes sexuels non simulés, alors que la totalité des films analysés offre une représentation visuelle de la sexualité non-hétérosexuelle qui semble avoir pour objectif de ne pas heurter le grand public. D'abord, la Régie du cinéma, un organisme du Gouvernement du Québec, a classé quatre films de notre corpus *Général* (*Mambo Italiano*, *Les amours imaginaires*, *Laurence Anyways* et *Sarah préfère la course*), alors que le reste des films sont classés *13 ans et plus*. Ainsi, aucun film n'a reçu les classements *16 ans et plus* et *18 ans et plus*, ce qui suppose que ces films sont destinés au grand public ou du moins qu'ils ne contiennent pas d'éléments qui pourraient troubler un public sensible. Cet état de fait est sans doute attribuable au cadre de production de ces films qui est essentiellement étatique. Ainsi, il semble bien que les gouvernements canadien et québécois tendent à financer des œuvres étant rassembleuses et, par le fait même, rentables.

Ensuite, tous les films de notre corpus emploient, à divers degrés, un langage vulgaire, allant du juron unique (*Sarah préfère la course*) au langage vulgaire omniprésent (*Saved by the Belles*). Toutefois, la présence de langage vulgaire, qui est devenue monnaie courante dans l'univers cinématographique contemporain, n'est pas suffisante pour qualifier un film de provocateur. Puis, si l'utilisation d'un langage vulgaire constitue la norme au sein des films de notre corpus, il en est autrement de la présence de nudité. Ainsi, seulement quatre films de notre corpus présentent des scènes comportant de la nudité, soit *Lost and Delirious*, *Saved by the Belles*, *Les amours imaginaires* et *Laurence Anyways*. La totalité de ces quatre films présente des femmes dénudées, alors que seul *Saved by the Belles* ose, très brièvement, mettre en image de la nudité *masculine* (une paire de fesses ainsi qu'un pénis). Donc, à l'instar de certains films hétérosexuels aux tendances machistes, les films québécois qui abordent la thématique de la diversité sexuelle semblent plus à l'aise avec la représentation du corps dénudé des femmes qu'avec celle du corps dénudé des hommes. Par exemple, dans *Les amours imaginaires*, Dolan crée deux scènes *parallèles*, une qui nous montre Marie avec son amant et l'autre qui présente Francis

avec le sien. Pourtant, bien que ces deux scènes partagent maintes similarités, seule la scène de Marie comprend de la nudité (les seins de cette dernière). Qui plus est, seul *Lost and Delirious* met en scène de la nudité dans le cadre d'une relation sexuelle non-hétérosexuelle; au demeurant, ce film évite aussi toute représentation de nudité dans ses scènes de sexualité hétérosexuelle.

En ce qui concerne la représentation visuelle de la sexualité non-hétérosexuelle dans notre corpus de film, nous pouvons avancer qu'elle se limite généralement à la mise en image de baisers et de caresses sensuelles ou lascives. Ainsi, la représentation de la sexualité non-hétérosexuelle dans *Saved by the Belles* et *Mambo Italiano* se limite à sa plus simple expression : l'échange de baisers. D'ailleurs, les distributeurs américains de *Mambo Italiano* ont fait pression pour que deux scènes de baiser entre Angelo et Nino soient retirées du montage final, et ce, afin de favoriser les chances de succès du film (Waugh, 2006, p. 418). Ensuite, en plus de l'échange de baisers, cinq films présentent la sexualité non-hétérosexuelle sous la forme de caresses : *Lost and Delirious*, *Amnesia : The James Brighton Enigma*, *Les amours imaginaires*, *Laurence Anyways* et *Vic + Flo ont vu un ours*. Ironiquement, les deux seuls films qui ne présentent aucun rapport homosexuel, *C.R.A.Z.Y.* et *Sarah préfère la course*, contiennent tous deux des scènes qui nous montrent leur personnage non-hétérosexuel s'adonner à des rapports hétérosexuels. À vrai dire, le récit du premier positionne les rapports homosexuels en hors-champ, alors que le récit du second porte sur un désir lesbien non consommé. En outre, à l'exception d'*Amnesia : The James Brighton Enigma* et de *Laurence Anyways*, qui, pour sa part, présente une relation hétérosexuelle non-normative, les films de notre corpus offrent tous des scènes de sexualité hétérosexuelle, qui sont d'ailleurs majoritairement plus explicites que les scènes de sexualité non-hétérosexuelle que nous avons analysées.

D'ailleurs, un autre constat s'impose : l'édulcoration et la difficile représentation visuelle de la sexualité entre hommes. Ainsi, toutes les œuvres de notre corpus qui

évoquent une relation sexuelle entre hommes allant au-delà du baiser et de la caresse (*Mambo Italiano*, *C.R.A.Z.Y.*, *Amnesia : The James Brighton Enigma* et *Les amours imaginaires*) le font de manière allusive, et ce, en faisant débiter la scène après l'acte sexuel ou en terminant la scène juste avant celui-ci. D'ailleurs, dans l'ensemble, le cinéma québécois qui traite de la diversité sexuelle offre une représentation plus explicite de la sexualité hétérosexuelle que de la sexualité entre hommes; par exemple, certains films que nous avons analysés offrent des scènes de sexualité hétérosexuelle qui contiennent des fellations en hors-champ (*C.R.A.Z.Y.*), de la nudité (*Saved by the Belles* et *Les amours imaginaires*) et des relations coïtales (*Lost and Delirious* et *Sarah préfère la course*). En ce qui a trait à la représentation de la sexualité entre femmes, deux films (*Lost and Delirious* et *Vic + Flo ont vu un ours*) évoquent des relations sexuelles qui vont au-delà du baiser et de la caresse, sans toutefois expliciter celles-ci. Effectivement, dans les scènes de sexualité saphique de *Lost and Delirious*, qui comprennent de la nudité, et de *Vic + Flo ont vu un ours*, des couvertures empêchent le spectateur de connaître la nature de ces rapports sexuels. Par conséquent, nous pouvons avancer que le cinéma québécois contemporain qui traite de la thématique de la diversité sexuelle aborde avec plus de pudeur la sexualité entre hommes que la sexualité hétérosexuelle et lesbienne. En somme, les rapports sexuels entre hommes restent encore dans l'invisibilité, s'égarant entre deux plans, dans un fondu au noir ou dans un hors champ.

Enfin, bien que la sexualité vanille soit encore dominante dans le cinéma québécois contemporain qui a pour thématique la non-hétérosexualité, nous pouvons cependant voir poindre épisodiquement des pratiques sexuelles hors-normes au sein de ce sous-genre cinématographique. Ainsi, seulement trois films de notre corpus comprennent des pratiques sexuelles hors-normes au sein de leur récit, et ce, si nous excluons l'infidélité qui est présente dans *Mambo Italiano*, *Laurence Anyways* et *Vic + Flo ont vu un ours*. Ainsi, dans *C.R.A.Z.Y.*, Zachary s'adonne au voyeurisme lorsqu'il se cache dans un placard, au sens propre comme au sens figuré, afin d'observer les

multiples relations sexuelles de son frère Raymond. Pour sa part, Francis (*Les amours imaginaires*) s'adonne au fétichisme sexuel lorsqu'il se masturbe en humant un morceau de vêtement qui appartient à Nicolas. Par contre, le film qui propose la plus grande palette de pratiques sexuelles hors-normes est sans contredit *Saved by the Belles*. Ainsi, le film de Touma met en scène des personnages qui pratiquent ou qui révèlent avoir pratiqué l'urophilie, l'ondinisme, la relation à trois, le sadomasochisme, la sexualité *furrie* et la prostitution. En fait, ce film approche la sexualité comme un terrain d'exploration qui n'est nullement limité à la pratique de l'hétérosexualité et à la sexualité vanille, contrebalançant ainsi la tendance à la normalisation de la non-hétérosexualité. D'ailleurs, *Saved by the Belles* ne comprend aucun personnage qui pratique l'infidélité, puisque le concept de couple semble absent de sa diégèse.

## 5.6 Vue globale sur les œuvres du corpus

Notre analyse de contenu des films québécois contemporains abordant la thématique de la diversité sexuelle, qui fait usage de la typologie de Dean (2007) et qui s'inspire de l'approche discursive, nous a permis de comprendre plus amplement les caractéristiques propres à ce cinéma et d'en dégager du sens. En premier lieu, l'analyse que nous avons effectuée met en lumière que les trois types de cinéma de la diversité sexuelle définis par Dean (2007) sont présents au sein de notre corpus. Par conséquent, cet exercice a dévoilé que le type de cinéma nommé *nouveau cinéma queer*, qui renvoie à un discours queer, est effectivement présent dans l'univers cinématographique québécois.

Ainsi, comme nous pouvions nous y attendre, aucun film de notre corpus ne correspond exactement à l'idéal-type du *nouveau cinéma queer* que nous avons élaboré, celui-ci étant un modèle idéalisé d'une abstraction. Cependant, *Saved by the*



*Belles* et, dans une moindre mesure, *Laurence Anyways* sont des œuvres qui peuvent être appréhendées comme appartenant au courant du *nouveau cinéma queer*. Pour sa part, *Mambo Italiano* est à proprement parler un film de type populaire, alors qu'*Amnesia : The James Brighton Enigma*, avec son univers diégétique ancré au sein des sous-cultures gaies, est un film de type *standpoint*. Puis, *Lost and Delirious*, *C.R.A.Z.Y.*, *Les amours imaginaires*, *Sarah préfère la course* et *Vic + Flo ont vu un ours*, peuvent, dans le contexte du marché cinématographique québécois, être envisagés comme des œuvres hybrides ayant des caractéristiques du cinéma populaire et du *nouveau cinéma queer*. Donc, notre analyse a révélé la présence d'une variété de discours sur la diversité sexuelle au sein de la cinématographie québécoise.

Par ailleurs, tous les films de notre corpus qui ne sont pas des œuvres appartenant au *nouveau cinéma queer*, à l'exception de *Mambo Italiano*, contiennent des éléments qualificatifs de ce cinéma, et ce, sans toutefois tendre vers l'approche provocatrice qui caractérise celui-ci. En fait, bien que la majorité des films de notre corpus intègrent au sein de leur récit certains éléments caractéristiques de la théorie queer (la fluidité de l'orientation sexuelle, la fluidité du genre ainsi que la critique de l'hétéronormativité), ils sont, à l'exception de *Saved by the Belles*, caractérisés par une attitude réservée, voire pudibonde, envers la sexualité, et plus particulièrement envers l'homosexualité masculine et le corps des hommes. Dans l'ensemble, le cinéma québécois contemporain qui traite de la diversité sexuelle ne montre de la nudité que de façon intermittente, ne présente qu'exceptionnellement des corps d'hommes dénudés et offre généralement une représentation de la sexualité non-hétérosexuelle qui se limite à l'échange d'un baiser accompagné de caresses. À vrai dire, l'acte sexuel non-hétérosexuel est assumé par le récit de ces films, c'est-à-dire qu'il est non crypté, mais il demeure fréquemment invisible, s'égarant entre deux plans ou étant situé en hors-champs. Par ailleurs, la sexualité non-hétérosexuelle *masculine* dans sa matérialité et dans sa mise en scène comme acte corporel reste largement imperceptible dans les œuvres cinématographiques québécoises. Qui plus

est, ce cinéma privilégie généralement les personnages non déviants pratiquant une sexualité vanille.

En ce qui concerne la présence du vocabulaire visuel idiosyncrasique ainsi que de l'excès visuel et stylistique qui caractérise le *nouveau cinéma queer* au sein des œuvres de notre corpus, nous croyons qu'une analyse filmique, qui dépasse l'objectif de ce mémoire, pourrait se pencher sur les particularités techniques et filmiques de ce cinéma. En revanche, il nous semble que les films de notre corpus tendent à adopter une esthétique classique, et ce, à l'exception de *Saved by the Belles* et de *Laurence Anyways* qui optent pour un style visuel caractérisé par l'excès, l'exagération et l'originalité, rappelant ainsi l'esthétique formaliste du *nouveau cinéma queer*. Enfin, nous ne voyons pas de corrélation immédiate entre le budget d'un film et l'appropriation des caractéristiques du *nouveau cinéma queer*, puisque le premier film qui se rapproche de notre conception de ce cinéma est doté d'un budget de moins de 750 000 dollars (*Saved by the Belles*), alors que le second a disposé d'un budget de 9,43 millions de dollars (*Laurence Anyways*).

## CONCLUSION

Notre travail de recherche visait à caractériser la façon dont la diversité sexuelle est abordée au sein des œuvres cinématographiques québécoises contemporaines de fiction, en nous attardant plus précisément à repérer dans notre corpus des traces du courant cinématographique nommé le *nouveau cinéma queer*. Par l'entremise d'une analyse de contenu des neuf films de notre corpus ainsi que de la typologie élaborée par Dean (2007), nous avons tenté de comprendre la manière dont la diversité sexuelle s'articule autour des catégories thématiques du *nouveau cinéma queer* issues de notre revue de littérature, à savoir la fluidité de l'orientation sexuelle, la fluidité du genre, la critique de l'hétéronormativité, la présence de personnages non-hétérosexuels déviants et l'approche provocatrice.

Afin de procéder à notre analyse, nous avons opté pour une méthode qualitative, l'approche discursive, qui nous a permis d'analyser les films de notre corpus en nous attardant au type de discours soutenu par l'œuvre, au message de l'auteur, au point de vue des émetteurs ainsi qu'au contexte institutionnel. Ainsi, au sein de travail de recherche, nous avons approché l'hétéronormativité et l'approche queer comme des discours en matière de représentation de la non-hétérosexualité qui peuvent être présents dans les œuvres de notre corpus.

Pour mener à terme la phase de l'analyse, qui s'est déroulée pendant et après les trois visionnements de chaque film, nous nous sommes appuyés sur l'approche discursive présentée par Hall (1997) ainsi que sur un arrière-plan théorique comprenant les divers auteurs que nous avons recensés au sein de notre cadre théorique et conceptuel. Par l'intermédiaire de plusieurs auteurs importants de la théorie queer (Foucault,

Butler, Sedgwick, De Lauretis, Rubin et Bourcier), qui ont servi d'ancrage à notre analyse, nous avons exposé les postulats et les orientations de cette théorie, et par le fait même ceux du *nouveau cinéma queer*. Notre revue de littérature a exposé que la théorie queer, qui renvoie à l'anormalité et à l'excentricité, est caractérisée, d'une part, par l'idée selon laquelle la sexualité et le genre sont des productions sociales et des domaines politiques et, d'autre part, par une résistance théorique à l'essentialisme, voire par vision fluide de l'identité. Afin d'enrichir notre analyse, nous avons également eu recours à certaines données factuelles à propos des films du corpus. De plus, par l'entremise de De Lauretis, qui conçoit le cinéma comme un outil de contre-discours, et de Preciado, qui envisage les diversités sexuelles comme une force politique, nous avons approché le domaine cinématographique comme un terrain de résistance potentiel vis-à-vis des discours dominants et de leur système sexe/genre. Enfin, nous avons abordé le concept d'hétéronormativité et celui du *nouveau cinéma queer*, tout en soulignant les diverses façons d'envisager ce dernier. Notre analyse fut facilitée par la construction d'une grille de codage, partiellement basée sur l'idéal-type du *nouveau cinéma queer* élaboré par Dean (2007), qui nous a permis de créer des catégories et des indicateurs, rendant ainsi possible le codage systématiquement de notre corpus.

Relativement à la première dimension de notre analyse du traitement de la diversité sexuelle dans le cinéma québécois, soit la fluidité de l'orientation sexuelle, nous avons exposé que les films de notre corpus sont majoritairement caractérisés par une volonté de présenter des personnages à l'orientation sexuelle décentrée. Ainsi, à l'exception de *Mambo Italiano*, de *C.R.A.Z.Y.* et d'*Amnesia: The James Brighton Enigma*, les films analysés présentent l'orientation sexuelle, le désir et la sexualité comme des notions trop complexes pour être réduites à de simples catégories identitaires.

Ensuite, en ce qui a trait au traitement de la fluidité du genre au sein des films de notre corpus, il apparaît que la majorité de ceux-ci, à l'exception de *Mambo Italiano* et d'*Amnesia : The James Brighton Enigma*, tentent de déconstruire, à différents niveaux, la présumée binarité du genre. En outre, notre analyse a mis en lumière que plusieurs œuvres emploient le miroir afin de symboliser la fluidité, voire la pluralité, des orientations sexuelles et des identités de genre.

Puis, en ce qui concerne la critique de l'hétéronormativité au sein des œuvres composant notre corpus, nous pouvons avancer que bien que la totalité de celles-ci proposent, d'une manière ou d'une autre, une critique des certaines normes de l'hétérosexualité, seulement *Saved by the Belles* et *Laurence Anyways* offrent une critique virulente, voire agressive, de ces normes.

Quant à la représentation de personnages non-hétérosexuels déviants, notre analyse dévoile que les personnages non-hétérosexuels dépeints dans le cinéma québécois contemporain peuvent être classés en trois catégories : l'intégré, le partiellement déviant et le déviant. À vrai dire, les seuls films qui comprennent des personnages non-hétérosexuels déviants sont *Saved by the Belles*, *Laurence Anyways* et *Vic + Flo ont vu un ours*.

Enfin, les résultats de notre analyse nous permettent d'affirmer que l'aspect du *nouveau cinéma queer* qui est le moins courant dans la cinématographie québécoise récente qui aborde le thème de la diversité sexuelle est l'approche provocatrice. À vrai dire, seul *Saved by the Belles*, avec son langage vulgaire omniprésent, sa propension à rejeter la sexualité vanille ainsi que sa présence de nudité *masculine* et *féminine*, contraste légèrement de la tendance *politiquement correcte* des œuvres de notre corpus. Ainsi, ce cinéma est globalement caractérisé par une absence de nudité *masculine*, par un certain confort avec la sexualité hétérosexuelle, par une

prédominance de la sexualité vanille, par une représentation pudique des rapports sexuels saphiques et par une quasi-absence des rapports sexuels entre hommes.

Nous croyons que ce mémoire a permis de répondre à la question de recherche suivante : à la lumière de la typologie de Dean (2007), comment peut-on qualifier le cinéma québécois contemporain qui aborde la thématique de la diversité sexuelle? Ainsi, notre analyse inspirée par la typologie de Dean (2007) a permis de révéler que les trois types de cinéma abordant la diversité sexuelle identifiés par cet auteur sont effectivement présents dans la cinématographie québécoise. Donc, le *nouveau cinéma queer* est en effet un genre cinématographique pratiqué au Québec. Ainsi, la représentation cinématographique de la diversité sexuelle au Québec se décline en trois types, soit le cinéma populaire (*Mambo Italiano*), le cinéma *standpoint* (*Amnesia: The James Brighton Enigma*) et le *nouveau cinéma queer* (*Saved by the Belles* et *Laurence Anyways*). Qui plus est, certains films de notre corpus peuvent être qualifiés de film hybride relevant du cinéma populaire et de *nouveau cinéma queer* (*Lost and Delirious*, *C.R.A.Z.Y.*, *Les amours imaginaires*, *Sarah préfère la course* et *Vic + Flo ont vu un ours*). Ainsi, à la lumière de notre analyse, nous pouvons affirmer que le discours queer et le discours hétéronormatif sont simultanément présents au sein du système représentationnel que constitue le cinéma québécois. Toutefois, aucun de ces discours n'est prédominant au sein du cinéma québécois contemporain qui aborde le sujet de la diversité sexuelle, puisque la majorité des œuvres que nous avons analysées contiennent des éléments propres aux deux discours. Il semble également important de souligner que tous les films de notre corpus, hormis *Mambo Italiano*, adoptent certains éléments caractéristiques du *nouveau cinéma queer*.

Dans l'ensemble, nous pouvons avancer que les films québécois contemporains abordant la non-hétérosexualité incorporent des éléments théoriques de la théorie queer au sein de leur diégèse, et ce, sans toutefois employer la bravade, voire l'attitude provocatrice associée à celle-ci. Cette particularité distingue les œuvres

queer du Québec de celles produites aux États-Unis. Ainsi, au sein de ce cinéma peu irrévérencieux, la prostitution, la pornographie ainsi que les pratiques sexuelles atypiques (orgie, sadomasochisme, échangisme, etc.) trouvent difficilement leur place. Globalement, les personnages de ces films sont intégrés dans leur société et ils sont, à l'instar des productions anglo-saxonnes, plutôt jeunes. Ainsi, plusieurs de ces films sont des récits d'apprentissage qui mettent en scène des adolescents ou de jeunes adultes effectuant leurs premiers pas dans l'univers non-hétérosexuel ou leurs premières expériences hors du placard. Par ailleurs, ce cinéma a la particularité de mettre l'accent sur les différentes façons dont la sphère familiale peut affecter la vie des individus non-hétérosexuels. Dans ces oeuvres, la famille est principalement source de contrainte et d'intolérance, du moins momentanément. La romance familiale semble ici faire place à la dissonance familiale. Par ailleurs, bien que notre revue de littérature ait lié la représentation cinématographique de la non-hétérosexualité au Québec aux enjeux d'identité québécoise, nous croyons que les œuvres de notre corpus offrent plutôt un discours postmoderne et une vision multi-identitaire du Québec qui tendent à effacer les références directes au Québec ainsi qu'aux enjeux politiques propres à cette province.

Finalement, d'autres pistes de recherche que celles que nous avons explorées au sein de ce mémoire seraient susceptibles d'être examinées au sein de futures études, telles que l'analyse du cinéma québécois de la diversité sexuelle sous le prisme de la posture postmoderne et de l'absence de québécity ainsi que l'étude des effets du système des enveloppes à la performance de Téléfilm Canada sur la façon d'aborder la thématique de la non-hétérosexualité.

## ANNEXE A

### *Catégories et unités de codage du nouveau cinéma queer*

---

#### Catégories thématiques établies de façon déductive

---

- Fluidité de l'orientation sexuelle
  - Personnages qui n'emploient pas de catégories identitaires afin de qualifier leur propre sexualité
  - Personnages qui n'emploient pas de catégories identitaires afin de qualifier la sexualité des personnages non-hétérosexuels
  - Personnages qui emploient plusieurs catégories identitaires afin de qualifier leur propre sexualité
  - Absence de sorties du placard
  - Personnages qui ont des désirs pour les hommes et les femmes
- Fluidité du genre
  - Présence d'hommes masculins et d'hommes féminins au sein du même récit
  - Présence de femmes masculines et de femmes féminines au sein du même récit
  - Personnages androgynes
  - Personnages qui ont un genre instable
  - Personnages qui s'habillent avec des vêtements typiquement associés au sexe opposé
  - Présence d'hommes qui portent des accessoires typiquement féminins ou du maquillage
  - Personnages qui occupent un emploi typiquement associé au sexe opposé
- Critique de l'hétéronormativité
  - Personnages qui vivent au sein d'un modèle familial autre que celui de la famille nucléaire avec enfants
  - Couples non mariés
  - Rapports sexuels entre individus non mariés
  - Représentation d'oppression envers les non-hétérosexuels qui découle de facteurs sociaux, politiques, institutionnels ou culturels
  - Représentation de crimes haineux et de situations d'injustice envers les non-hétérosexuels
  - Personnages qui n'emploient pas les termes *normal* et *anormal* afin de parler



de sexualité

- Personnages qui critiquent les dichotomies normal/anormal, dominant/subordonné et inclus/exclus
- Pluralité de personnages non-hétérosexuels
- Absence de présomption d'hétérosexualité de la part des personnages

■ Présence de personnages non-hétérosexuels déviants

- Personnages qui consomment des drogues
- Personnages transexuels
- Personnages travestis
- Personnages transgenres
- Personnages qui visionnent de la pornographie
- Personnages qui pratiquent une occupation criminalisée
- Personnages sans emploi
- Personnages qui commettent des actes criminels

■ L'approche provocatrice

- Représentation visuelle de baisers entre personnages non-hétérosexuels
- Représentation visuelle de relations sexuelles entre personnages non-hétérosexuels
- Présence d'actes sexuels non simulés
- Représentation d'orgies
- Représentation de relations sexuelles à plus de deux personnes
- Représentation de sadomasochisme
- Représentation de prostitution
- Représentation d'échangisme
- Langage vulgaire
- Nudité
- Dialogues acerbes
- Le classement du film (G, 13+, 16+, 18+)
- Scènes ironiques
- Scènes provocantes
- Personnages aux comportements excessifs ou excentriques
- Personnages radicaux
- Posture antagoniste, oppositionnelle ou réactionnelle au sein du récit ou de la part d'un personnage

## RÉFÉRENCES

- Aaron, M. (Dir.). (2004). *New Queer Cinema: An Introduction*. Dans *New Queer Cinema. A Critical Reader* (p. 3-14). New Brunswick, NJ : Rutgers University Press.
- Alemaný-Galway, M. (2004, été-automne). The New Québécois Cinema: Postmodernism and Globalization. *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, 2. Récupéré de [http://cinema-quebecois.net/edition2/pdf/hors\\_dossier\\_alemany\\_galway.pdf](http://cinema-quebecois.net/edition2/pdf/hors_dossier_alemany_galway.pdf)
- Armbrecht, T.J.D. (2013, printemps). «On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve» : L'ontologie trans- de Laurence, *Anyways. L'esprit créateur*, 53(1), 31-44.
- Baril, A. (2009). Transsexualité et privilèges masculins. Fiction ou réalité?. Dans L. Chamberland, B.W. Frank et J. Ristock (Dir.), *Diversité sexuelle et construction de genre*. (p. 263- 295). Québec, QC: Presses de l'Université du Québec.
- Bastien-Charlebois, J. (2011). Au-delà de la phobie de l'homo: quand le concept d'homophobie porte ombrage à la lutte contre l'hétérosexisme et l'hétéronormativité. *Reflets: revue d'intervention sociale et communautaire*, 17(1), 112-149.
- Benshoff, H et Griffin, S. (Dir.). (2004). *Queer Cinema: The Film Reader*. New York, NY : Routledge.
- Benshoff, H et Griffin, S. (2006). *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham, MD : Rowman & Littlefield Publishers.
- Bersani, L. (1998). *Homos [Homos : repenser l'identité]* (C. Marouby, trad.). Paris, FR : Odile Jacob. (Travail original publié en 1995).
- Bilodeau, M., Gajan, P., Jean, M., Lacasse, G., Lavallée, S., Loiselle, M., Sirois-Trahan, J. (2011, printemps-été). Table ronde sur le renouveau du cinéma québécois. Dans B. Dequen (modérateur), *Nouvelles vues. Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, 12. Récupéré de [http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles\\_vues/fichiers/Iconographie/Nouvelles\\_vues\\_-\\_Table\\_ronde\\_sur\\_le\\_renouveau\\_du\\_cinema\\_quebecois2.pdf](http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Iconographie/Nouvelles_vues_-_Table_ronde_sur_le_renouveau_du_cinema_quebecois2.pdf)

- Blidon, M. (2006). Regards croisés sur l'identité homosexuelle au cinéma. Dans P. Arbus et F. Bousquet (Dir.), *Cinéma et identités collectives*. (p. 261-283). Paris, FR: Éditions Le Manuscrit.
- Bouchard, É. (2012). *La bibliothèque du Collège pontifical canadien à Rome (1888-1974) : une bibliothèque québécoise outre-mer*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université de Montréal, Montréal, QC.
- Bourcier, M-H. (2002). Queer move/ments. *Mouvements*, 2(20), 37-43.
- Bourcier, M-H. (2011). *Queer Zones 1 : Politiques des identités sexuelles et des savoirs* (3<sup>e</sup> Éd.). Paris, FR : Éditions Amsterdam. (Travail original publié en 2001).
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminist and the Subversion of Identity*. New York, NY : Routledge. (Travail original publié en 1990).
- Butler, J. (2004). Doing Justice to Someone: Sex Reassignment and Allegories of Transsexuality. Dans J. Butler (Dir.), *Undoing gender* (p. 57-74). New York, NY : Routledge
- Cairns, L. (2011). *Mères manquantes* and Queer Triangulations: *Emporte-moi* and *Lost and Delirious*. Dans F. Grandena et C. Johnston (Dir.), *Modern French Identities : Vol 98. Cinematic Queerness : Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films* (p. 99-116). New York, NY : Peter Lang International Academic Publishers.
- Cervulle, M, Duroux, F et Gagnard, L. (2009). «À plusieurs voix» autour de Teresa de Lauretis. Théorie queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg. *Mouvements*, 1(57), 138-154.
- Chamberland, L. et Thérout-Séguin, J. (2009, printemps). Sexualité lesbienne et catégories de genre. *Genre, sexualité & société*, 1. Récupéré de <http://gss.revues.org/772>
- Chambers, S.A. (2007). 'An Incalculable Effect': Subversions of Heteronormativity. *Political Studies*, 55(3), 656-679.
- Chaumier, S. (1997). Les représentations filmiques des triades amoureuses. *Sociologie et sociétés*, 29(1), 157-166.
- Cornellier, B. (2004, été-automne). Introduction. Sexe, sexualité et nationalité: Coït interrompu ou orgasme continu?. *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, 2. Récupéré de [http://cinema-quebecois.net/edition2/pdf/parler\\_cornellier.pdf](http://cinema-quebecois.net/edition2/pdf/parler_cornellier.pdf)

- Davis, N. (2008). The View from the Shortbus, or All Those Fucking Movies. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 14(4), 623-637.
- Dean, J. J. (2007). Gays and Queers: From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films. *Sexualities*, 10(3), 363-386.
- Dean, T. (2006). Lacan et la théorie queer. *Cliniques méditerranéennes*, 2(74), 61-78.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indianapolis, IN : Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (Dir.). (1991). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction [Édition spéciale]. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3(2), iii-xviii.
- De Lauretis, T. (1994). *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington, IN : Indiana University Press.
- Diversité sexuelle. (pas de date de publication). Dans *Sexualités et genres: vulnérabilité résilience*. Récupéré de [www.svr-mentorship.com](http://www.svr-mentorship.com)
- Dolan, X. (2012, 5 juillet). La réplique > Le malentendu. Le Devoir. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/politique/quebec/353874/le-malentendu>
- Dyer, R. (1993). The role of stereotypes. Dans *The matter of images: essays on representations* (p. 11-18). New York, NY : Routledge.
- Evans, A. (2009). How Homo Can Hollywood Be? Remaking Queer Authenticity from *To Wong Foo to Brokeback Mountain*. *Journal of Film and Video*, 61(4), 41-54.
- Fisher, D.D. (2011). Invisibilités et mises en scènes de l'homophobie: variations française et québécoises, ou du Placard à C.R.A.Z.Y. Dans F. Grandena et C. Johnston (Dir.), *Modern French Identities : Vol 98. Cinematic Queerness : Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films* (p. 247-264). New York, NY : Peter Lang International Academic Publishers.
- Flaherty, J.J. (2010). *If I Could Choose : Internalized Homophobia of the Queer Cinema Movement* (Mémoire de maîtrise en Arts). San Jose State University, CA.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. Paris, FR : Gallimard.

Funding for low-budget films 'here to stay': Katadotis. (2001, 19 mars). *Playback*.

Récupéré de <http://playbackonline.ca/2001/03/19/tfc-20010319/>

Gavard-Perret, M. et Helme-Guizon, A. (2012). Choisir parmi les techniques spécifiques d'analyse qualitative. Dans Gavard-Perret, M., Gotteland, D., Haon, C. et Jolibert, A. (Dir.), *Méthodologie de la recherche en sciences de gestion : Réussir son mémoire ou sa thèse* (2<sup>e</sup> Éd., p. 247-279). Montreuil, FR : Pearson.

Giannetti, L. (2008). *Understanding Movies* (11<sup>e</sup> Éd.). Upper Saddle River, NJ : Pearson.

Goldmann, Annie. (1976). Quelques problèmes de sociologie du cinéma. *Sociologie et sociétés*, 8(1), 71-80.

Hall, S. (Dir.). (1997a). Introduction. Dans *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (p. 1-11). Londres, Ang. : Sage Publications Ltd.

Hall, S. (Dir.). (1997b). The Work of Representation. Dans *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (p. 13-64). Londres, Ang. : Sage Publications Ltd.

Hall, S. (Dir.). (1997c). The Spectacle of the 'Other'. Dans *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (p. 223-279). Londres, Ang. : Sage Publications Ltd.

Hogan, M. (2008-2009, hiver). 21 years of Image & Nation: Legitimizing the gaze. *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, 11, Récupéré de <http://www.cinema-quebecois.net/pdfs/HoganNVCQ10.pdf>

Hontebeyrie, I. (2010, 1 mai). [Dossier] Les amours imaginaires de Xavier

Dolan en photos et en vidéos, *LeBuzz.info*. Récupéré de

<http://labs.lebuzz.info/2010/05/50757/dossier-les-amours-imaginaires-de-xavier-dolan-en-photos-et-en-vidéos/>

Juett, J.C. et Jones, D.M. (Dir.). (2010). Introduction. Dans *Coming Out to the Mainstream : New Queer Cinema in the 21st Century* (p. ix-xiii). Newcastle upon Tyne, UK : Cambridge Scholars Publishing.

Laverdière, G. (2010). *Poétiques identitaires. Reconfigurations des identités québécoise et homosexuelle dans le film C.R.A.Z.Y* (Mémoire de maîtrise en

- littérature et arts de la scène et de l'écran). Université Laval, QC.
- Leung, W. (2008). So Queer Yet So Straight: Ang Lee's *The Wedding Banquet* and *Brokeback Mountain*. *Journal of Film and Video*, 60(1), 23-42.
- Marshall, B. (2001). *Quebec National Cinema*. Montréal, QC : McGill-Queen's University Press.
- Mayaffre, D. (2004, juin). Formation(s) discursive(s) et discours politique : l'exemplarité des discours communistes versus bourgeois durant l'entre-deux-guerres. *Texto! Textes & Cultures*, Récupéré de [http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/57/62/25/PDF/17\\_Mayaffre\\_Texto\\_2004.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/57/62/25/PDF/17_Mayaffre_Texto_2004.pdf)
- Morrison, J. (2006). Still New, Still Queer, Still Cinema?. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 12(1), 135-146.
- Nadeau, C. (1997). Sexualité et espace public: visibilité lesbienne dans le cinéma récent. *Sociologie et Sociétés*, 29(1), 113-127.
- Nadeau, C. (2004, été-automne). Copines et compagnes à la campagne: réflexions «queer» sur *Revoir Julie*. *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, 2. Récupéré de [www. http://cinema-quebecois.net/edition2/parler\\_nadeau\\_b.htm](http://www.cinema-quebecois.net/edition2/parler_nadeau_b.htm)
- Nadeau, C. (2008, automne). C.R.A.Z.Y. Nous/Nu. *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, 9. Récupéré de [www.cinemaquebecois.net/index.php/articles/9/nadeau\\_crazy](http://www.cinemaquebecois.net/index.php/articles/9/nadeau_crazy)
- Nowlan, B. (2010). Queer Theory, Queer Cinema. Dans J.C. Juett et D.M. Jones (Dir.), *Coming Out to the Mainstream : New Queer Cinema in the 21st Century* (p. 2-19). Newcastle upon Tyne, UK : Cambridge Scholars Publishing.
- Perreau, B. (2009, printemps). Eve Kosofsky Sedgwick. *Genre, sexualité & société*, 1. Récupéré de <http://gss.revues.org/378>
- Pick, A. (2004). New Queer Cinema and Lesbian Films. Dans M. Aaron (Dir.), *New Queer Cinema. A Critical Reader* (p. 103-118). New Brunswick, NJ : Rutgers University Press.
- Pidduck, J. (2003). After 1980: margins and mainstreams. Dans R. Dyer (Dir.), *Now You See it. Studies on Lesbian and Gay Film* (2<sup>e</sup> éd.) (p. 265-294). New York, NY : Routledge.
- Plummer, K. (2003). *Queers, Bodies and Postmodern Sexualities: A Note on*

- Revisiting the "Sexual" in Symbolic Interactionism. *Qualitative Sociology*, 26(4), 515-530.
- Pool, L. (2001, automne). *L'exil intérieur. Entretien avec Léa Pool/intervieweur : G. Grugeau* [transcription]. *24 images*, 106, 16-21.
- Preciado, B. (2003). Multitudes queer : Notes pour une politique des "anormaux". *Multitudes*, 2(12), 17-25.
- Québécoitude. (pas de date de publication). Dans le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/definition/québécoitude>
- Rich, B.R. (1992, septembre). New Queer Cinema, *Sight & Sound*, 2(5), 30-34.
- Rich, B.R. (2000, mars). Queer and Present Danger. *Sight & Sound*, 10(3), 22-25.
- Rochon, D. (2004, été-automne). Masculinité, sexe et espace dans l'affirmation de l'identité culturelle. Métissage et altérité dans trois films québécois. *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, 2. Récupéré de [http://cinema-quebecois.net/edition2/pdf/parler\\_rochon.pdf](http://cinema-quebecois.net/edition2/pdf/parler_rochon.pdf)
- Roseneil, S. (2000). Queer Frameworks and Queer Tendencies: Towards an Understanding of Postmodern Transformations of Sexuality. *Sociological Research Online*, 5(3). Récupéré de [socresonline.org.uk/5/3/roseneil.html](http://socresonline.org.uk/5/3/roseneil.html)
- Rubin, G. (1984). Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. Dans C.S. Vance (Dir.), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality* (p. 267-319). Boston, MA : Routledge and Kegan Paul.
- Rubin, G. (1997). The Traffic in Woman : Notes on the "Political Economy" of Sex. Dans L. Nicholson (Dir.), *Second Wave : A reader in Feminist Theory* (p. 27-62). New York, NY : Routledge.
- Rubin, G. (2011). *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe* (F. Bolter et C. Broqua, trads). R. Mesli (Dir.). Paris, FR : Epel.
- Russo, V. (1987). *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (Éd. rév.). New York, NY : Harper and Row.
- Schwartzwald, R. (1997). La fédérostrophie, ou les lectures agitées d'une révolution tranquille. *Sociologie et sociétés*, 29(1), 129-143.

- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the Closet*. Los Angeles, CA : University of California Press.
- Seidman, S. (2002). *Beyond the Closet : The Transformation of Gay and Lesbian Life*. New York, NY : Routledge.
- Spargo, T. (1999). *Foucault and Queer Theory*. New York, NY : Totem Books.
- St-Hilaire, C. (1999). Le paradoxe de l'identité et le devenir-queer du sujet : de nouveaux enjeux pour la sociologie des rapports sociaux de sexe. *Recherches sociologiques*, 30(3), 23-42.
- Thérien, G. (1987). Cinéma québécois: la difficile conquête de l'altérité. *Littérature*, 66(2), 101-114.
- Trans-. (pas de date de publication). Dans le *Dictionnaires de français Larousse*. Récupéré de [www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trans-/79047](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trans-/79047)
- Trépanier-Jobin, G. (2008, automne). Le cinéma québécois: un succès réel ou imaginé?. *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, 9. Récupéré de [http://www.cinema-quebecois.net/index.php/articles/9/gabrielle\\_trepanier](http://www.cinema-quebecois.net/index.php/articles/9/gabrielle_trepanier)
- Turner, W.B. (2000). *A Genealogy of Queer Theory*. Philadelphie, PA : Temple University Press.
- Vaillancourt, J. (2008, automne). Sorties du placard, à l'aube du nouveau millénaire: *Lost & Delirious* et *Mambo Italiano*, des genres cinématographiques aux antipodes, des vision à la fois distinctes et similaires d'un sujet autrefois marginalisé. *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, 9. Récupéré de <http://www.cinema-quebecois.net/pdfs/VaillancourtNVCQ9.pdf>
- Waugh, T. (2006). *The Romance of Transgression in Canada: Queering Sexualities, Nations, Cinemas*. Montréal, QC : McGill-Queen's University Press.
- Young, I.M. (2007). Gender as Seriality : Thinking about Woman as a Social Collective [Le genre, structure sérielle: penser les femmes comme un groupe social] (M. Lang, trad.). *Recherches féministes*, 20(2), 7-36. (Travail original publié en 1994).



## INDEX DES FILMS CITES

*Amsesia: The James Brighton Enigma*, Denis Langlois, 2005.

*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005.

*C.R.A.Z.Y.*, Jean-Marc Vallée, 2005.

*Café de Flore*, Jean-Marc Vallée, 2012.

*Dallas Buyers Club*, Jean-Marc Vallée, 2013.

*De père en flic*, Émile Gaudreault, 2009.

*Far from Heaven*, Todd Haynes, 2002.

*Gaz Bar Blues*, Louis Bélanger, 2003.

*Hedwig and the Angry Inch*, John Cameron Mitchell, 1998.

*High Art*, Lisa Cholodenko, 1998.

*I'm Not There*, Todd Haynes, 2007.

*J'ai tué ma mère*, Xavier Dolan, 2009.

*La bête lumineuse*, Pierre Perrault, 1982.

*La vie avec mon père*, Sébastien Rose, 2005.

*Laurence Anyways*, Xavier Dolan, 2012.

*Le sens de l'humour*, Émile Gaudreault, 2011.

*Les amours imaginaires*, Xavier Dolan, 2010.

*Les états nordiques*, Denis Côté, 2005.

*Les invasions barbares*, Denys Arcand, 2003.

*Liste noire*, Jean-Marc Vallée, 1995.

*Lost and Delirious*, Léa Pool, 2001.

*Louis 19, le roi des ondes*, Michel Poulette, 1994.

*Mambo Italiano*, Émile Gaudreault, 2003.

*My Own Private Idaho*, Gus Van Sant, 1991.

*My Big Fat Greek Wedding*, Joel Zwick, 2002.

*Mysterious Skin*, Gregg Araki, 2004.

*Nuit de nocces*, Émile Gaudreault, 2001.

*Petit Pow! Pow! Noël*, Robert Morin, 2005.

*Philadelphia*, Jonathan Demme, 1993.

*Pola X*, Léos Carax, 1999.

*Pouvoir intime*, Yves Simoneau, 1986.

*Sarah préfère la course*, Chloé Robichaud, 2013.

*Saved by the Belles*, Ziad Touma, 2003.

*Shortbus*, John Cameron Mitchell, 2006.

*Star Maps*, Miguel Arteta, 1997.

*Strass café*, Léa Pool, 1980.

*The Blue Butterfly*, Léa Pool, 2004.

*The Kids Are All Right*, Lisa Cholodenko, 2010.

*Un zoo la nuit*, Jean-Claude Lauzon, 1987.

*Velvet Goldmine*, Todd Haynes, 1998.

*Vic + Flo ont vu un ours*, Denis Côté, 2013.